

**Die Brüder Schlegel und die 'romantische' Dramatik**  
**Ein typologischer Vergleich von Theorie und Praxis des 'romantischen'**  
**Dramas in Deutschland und Spanien**

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades  
Doctor philosophiae (Dr. phil.)

vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät  
der Friedrich-Schiller-Universität Jena

von Beatrice Osdrowski

geboren am 27.11.1971 in Friedrichroda

#### Gutachter

1. Prof. Dr. Harald Wentzlaff-Eggebert
2. Prof. Dr. Dietrich Briesemeister

Tag des Kolloquiums: 30.06.2004

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	9
<b>1. Zur Theorie des 'romantischen' Dramas in den Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels</b>	16
1.1 Friedrich Schlegels theoretische Überlegungen zum 'romantischen' Drama	16
1.1.1 Frühe Schriften (1794-1800) [17] 1.1.2 Spätere Schriften (1802-1823) [32]	
1.2 August Wilhelm Schlegels historische Poetik des 'romantischen' Dramas	55
<b>2. Merkmalkatalog der 'romantischen' Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels</b>	71
2.1 Zentraler Charakter	72
2.2 'Romantische' Liebe	76
2.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie	84
2.4 Historische und nationale Gegenstände	88
2.5 'Romantische' Melancholie	95
2.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal"	98
2.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen	106
2.8 Priorität des Gefühls	109
2.9 Organische Form	113
2.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste	119
2.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt	125
2.12 Mischung tragischer und komischer Elemente	129
2.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper	133
2.14 Auflösung: Untergang – Versöhnung – Verklärung	138

<b>3. 'Romantische' Dramatik in Deutschland</b>	144
3.1 Ludwig Tieck: <i>Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen</i> (1797): Wirkungsvolle Schauerromantik auf dem Theater	145
3.1.1 Zentraler Charakter: Der Seelenkampf Karls von Berneck [132] 3.1.2 'Romantische' Liebe: Liebe als Ausdruck von Seelenverwandtschaft und als Mittlerin [135] 3.1.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Rittertum, Minnesang, Kruzifix [139] 3.1.4 Historische und nationale Gegenstände: Historische Behandlung eines fiktiven Stoffes [142] 3.1.5 'Romantische' Melancholie: Karl von Berneck zwischen Melancholie und Wahnsinn [143] 3.1.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Metaphysisches und psychologisch determiniertes Schicksal [145] 3.1.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Burg Berneck vs. Burg Orla [151] 3.1.8 Priorität des Gefühls: Melancholie und Liebe als Triebfedern der Handlung [153] 3.1.9 Organische Form: Synthese von Antikem und Modernem [154] 3.1.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Wirkungsvolles Zusammenspiel von Poesie, Malerei und Musik [156] 3.1.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Gespenster und Verbrechen [158] 3.1.12 Mischung tragischer und komischer Elemente: Die Knappenszenen [159] 3.1.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper [160] 3.1.14 Auflösung: Versöhnung [161]	
3.2 August Wilhelm Schlegel: <i>Ion. Schauspiel in fünf Aufzügen</i> (1801/02): Das Experiment einer 'Romantisierung' der Antike	179
3.2.1 Zentraler Charakter: Ion – halb Mensch, halb Gott [165] 3.2.2 'Romantische' Liebe: Christlich konnotierte Familienliebe [167] 3.2.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Versuch einer Christianisierung der antiken Mythologie [170] 3.2.4 Historische und nationale Gegenstände [170] 3.2.5 'Romantische' Melancholie: Kreusas Konflikt [171] 3.2.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Die göttliche Schicksalsmacht Apollos [171] 3.2.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Apollo vs. Trophonius [173] 3.2.8 Priorität des Gefühls: Finalstruktur und emotional aufgeladene Sprache [175] 3.2.9 Organische Form: Antiker Stoff – antike Form [176] 3.2.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Plastisch-antikisierender Stil [177] 3.2.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Der Auftritt Apollos [179] 3.2.12 Mischung tragischer und komischer Elemente [180] 3.2.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper [181] 3.2.14 Auflösung: Familiäre Versöhnung [181]	
3.3 Friedrich Schlegel: <i>Alarcos. Trauerspiel in zwei Aufzügen</i> (1802): Das 'romantische' Drama als "Fragment"	199
3.3.1 Zentraler Charakter: Alarcos – ein widersprüchlicher Held? [184] 3.3.2 'Romantische' Liebe: Zwei gegensätzliche Liebeskonzepte [186] 3.3.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Spanisches Ehrgesetz, Rittertum und Geistererscheinung [191] 3.3.4 Historische und nationale Gegenstände: Vision einer idealen Monarchie [194] 3.3.5 'Romantische' Melancholie: Alarcos' melancholische Passivität [195] 3.3.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Das christliche Gottesgericht [196] 3.3.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Königshof vs. Alarcos-Burg [198] 3.3.8 Priorität des Gefühls: Marionettenspiel als symbolisches Metadrama [200] 3.3.9 Organische Form: Spanische Polymetrie und Fragmentcharakter [203] 3.3.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Polymetrie und Verfremdung [204] 3.3.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Forciertheit in Inhalt und Form [205] 3.3.12	

Mischung tragischer und komischer Elemente [206] 3.3.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper [206] 3.3.14 Auflösung: Kombination von Untergang, Verklärung und Versöhnung [206]

### 3.4 Zacharias Werner: *Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten* (1808): Das 'romantische' Drama zwischen Trivialität und Oper 226

3.4.1 Zentraler Charakter: Wanda, Königin [210] 3.4.2 'Romantische' Liebe: Werners 'romantisch'-mystische Liebeskonzeption [213] 3.4.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Heidnisches Szenario mit liturgischem Charakter [218] 3.4.4 Historische und nationale Gegenstände: Historische "Staffage" [220] 3.4.5 'Romantische' Melancholie: Ludmilla als melancholische Nebenfigur [222] 3.4.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Liebe als Vorsehung [224] 3.4.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Überwindung irdischer Gegensätze im Tod [225] 3.4.8 Priorität des Gefühls: Reihung gefühlsgeladener Tableaux [226] 3.4.9 Organische Form: Inhaltliche wie formale Tendenz zur Oper [229] 3.4.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Wirkungsvolle Einbindung von Malerei und Musik [231] 3.4.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Effekte statt inhaltlicher Tiefe [233] 3.4.12 Mischung tragischer und komischer Elemente [234] 3.4.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: *Wanda* zwischen Melodrama und Oper [235] 3.4.14 Auflösung: Verklärung [236]

## 4. Zur 'romantischen' Dramenpoetik in Spanien 262

### 4.1 Die erste Phase des *Romanticismo* (1814-1834) 263

4.1.1 Der Einfluß der deutschen Frühromantik: Johann Nikolaus Böhl von Fabers Übersetzung zentraler Thesen August Wilhelm Schlegels ins Spanische [244] 4.1.2 Die barcelonesische Zeitschrift *El Europeo* (1823-24) [249] 4.1.3 Agustín Duráns *Discurso* (1828) [251] 4.1.4 Juan Donoso Cortés: *Discurso de apertura en Cáceres* (1829) [255] 4.1.5 Ramón López Soler: "Prólogo" zu *Los Bandos de Castilla* (1830) [256]

### 4.2 Die zweite Phase des *Romanticismo* (1834-1844) 278

4.2.1 Antonio Alcalá Galiano [258] 4.2.2 Mariano José de Larra alias Fígaro [265]

## 5. 'Romantische' Dramatik in Spanien 293

### 5.1 Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia, año 1310. Drama* (1830/34): Der Beginn der 'romantischen' Revolution in Spanien 293

5.1.1 Zentraler Charakter: Rugiero [275] 5.1.2 'Romantische' Liebe: Die Unmöglichkeit einer 'romantischen' Liebe zwischen Laura und Rugiero [279] 5.1.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Die christliche Religion als bedeutungstragendes Element der Handlung [281] 5.1.4 Historische und nationale Gegenstände: Die dramatische Darstellung der *Conjuración de Venecia* (1310) und ihr symbolischer Bezug zur spanischen Diktatur Fernandos VII. [284] 5.1.5 'Romantische' Melancholie: Rugieros melancholische Grundstimmung [286] 5.1.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Tribunal de los Diez vs. Jüngstes Gericht [287] 5.1.7 Mikrokosmos: Synthese

von Gegensätzen: Der Gegensatz von Irdischem und Unendlichem. Venezianischer Karneval [288] 5.1.8 *Priorität des Gefühls*: Sentimentalische Tendenzen und Karneval [291] 5.1.9 *Organische Form*: Symmetrischer Aufbau und Karnevalisierung der Form [293] 5.1.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Spektakuläre Bühnenbilder und Inszenierung von Massenszenen [296] 5.1.11 *"Drastisch": Rhetorik und Effekt*: Gefühle und Gewalt auf der Bühne [299] 5.1.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Venezianischer Karneval [300] 5.1.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper: La Conjuración de Venecia* als "historische Oper" (Friedrich Schlegel) [301] 5.1.14 *Auflösung*: Kombination von Untergang, Versöhnung und Verklärung [303]

## 5.2 Mariano José de Larra: *Macías. Drama histórico en cuatro actos y en verso* (1834): Liebe und Freiheit als Werte des modernen Bürgertums

327

5.2.1 *Zentrale Charaktere*: Macías und Elvira als Protagonisten [306] 5.2.2 *'Romantische' Liebe*: 'Romantische' Synthese von Liebe und Tod [311] 5.2.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Christentum als Religion der Liebe vs. mittelalterliches Ehrgebot [315] 5.2.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Historisch-nationale Persönlichkeiten [317] 5.2.5 *'Romantische' Melancholie*: Sehnsucht nach dem Unendlichen (Macías) und innere Zerrissenheit (Elvira) [319] 5.2.6 *Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal"*: Feudalmacht und Ehrgebot als irdische Schicksalsmächte [320] 5.2.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen*: Prinzip der Mischung [322] 5.2.8 *Priorität des Gefühls*: Emotionale Wirkung und Handlungslogik [323] 5.2.9 *Organische Form*: Neoklassizistische Form vs. 'romantischer' Inhalt [325] 5.2.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Schaffung eines historischen Ambientes [327] 5.2.11 *"Drastisch": Rhetorik und Effekt*: Ohnmacht und *Tableau vivant* [328] 5.2.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente* [329] 5.2.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper* [329] 5.2.14 *Auflösung*: Versöhnung [329]

## 5.3 Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino. Drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso* (1835): Synthese nationaler Traditionen und zeitgenössischer europäischer Tendenzen im ersten genuin 'romantischen' spanischen Drama

353

5.3.1 *Zentraler Charakter*: Don Álvaro [331] 5.3.2 *'Romantische' Liebe*: Die Unmöglichkeit der absoluten Liebe diesseits wie jenseits des Todes [335] 5.3.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Mittelalterliche Legenden und der *Convento de los Ángeles* [338] 5.3.4 *Historische und nationale Gegenstände*: *Cuadros costumbristas* [341] 5.3.5 *'Romantische' Melancholie*: Innerer Konflikt (doña Leonor) und Todessehnsucht (don Álvaro) [342] 5.3.6 *Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal"*: Das wahre Gesicht der "fuerza del sino" [344] 5.3.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen*: Wirklichkeit als Heterogenität [347] 5.3.8 *Priorität des Gefühls*: "Espectáculo sensorial" (Ribao Pereira) [349] 5.3.9 *Organische Form*: Freiheit in Inhalt und Form [351] 5.3.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Sensationelle Bühnenbilder sowie wirkungsvolle Einbindung von Musik und Tanz [353] 5.3.11 *"Drastisch": Rhetorik und Effekt*: Verbindung melodramatischer Effekte mit inhaltlicher Tiefe [357] 5.3.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Volksszenen und *Gracioso*-Figur [358] 5.3.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper: Don Álvaro o la fuerza del sino* und Giuseppe Verdis *La forza del destino* (1862) [360] 5.3.14 *Auflösung*: Untergang [361]

- 5.4 Antonio García Gutiérrez: *El Trovador. Drama caballeresco* (1836): Die 'romantische' Liebe als eigene, über das Christentum erhabene Religion 388
- 5.4.1 Zentraler Charakter: Manrique, *el trovador* [365] 5.4.2 'Romantische' Liebe: Religiöser Charakter der absoluten Liebe [366] 5.4.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: *Drama caballeresco* [370] 5.4.4 Historische und nationale Gegenstände: Historisch-nationaler Handlungshintergrund [372] 5.4.5 'Romantische' Melancholie: Manrique und Leonor [373] 5.4.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Rache als Schicksalsmacht [374] 5.4.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Zigeuner vs. Feudaladel und kosmische vs. irdische Liebe [377] 5.4.8 Priorität des Gefühls: Gefühlswelt und Spannung [379] 5.4.9 Organische Form: Freiheit der Form [382] 5.4.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: 'Romantische' Synthese von Poesie, Musik und Malerei [383] 5.4.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Gefechtsszene und Dramenende [386] 5.4.12 Mischung tragischer und komischer Elemente [387] 5.4.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: *El Trovador* als dramatische Vorlage für Giuseppe Verdis *Il trovatore* (1853) [387] 5.4.14 Auflösung: Kombination von Untergang, Versöhnung und Verklärung [388]
- 5.5 Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel. Drama en cinco actos, en prosa y verso* (1837) : Die 'romantische' Ironisierung der Liebe 416
- 5.5.1 Zentrale Charaktere: Isabel und Marsilla, die Liebenden von Teruel [391] 5.5.2 'Romantische' Liebe: 'Romantische' Ironisierung der Liebe [395] 5.5.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Ehrgeiz und Religion der Liebe [403] 5.5.4 Historische und nationale Gegenstände: Geschichte, Legende und Fiktion [406] 5.5.5 'Romantische' Melancholie: Isabels innerer Konflikt [407] 5.5.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Ehre und Rache als Schicksalsmächte im Namen der Liebe [409] 5.5.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Christliche vs. maurische Kultur [411] 5.5.8 Priorität des Gefühls: Sentimentalische Szenen und Spannung [414] 5.5.9 Organische Form: Die opulente Form als Spiegel der Handlungskomplexität [416] 5.5.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Einbindung von Malerei und Musik [417] 5.5.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Extreme Gefühlswechsel und effektvoller Liebestod [419] 5.5.12 Mischung tragischer und komischer Elemente: Mari-Gómez als Graciosa-Figur und die Komik der Räuberszene [421] 5.5.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: Punktuelle Annäherung an das Genre der Oper [422] 5.5.14 Auflösung: Versöhnung mit Tendenz zur Verklärung [423]
- 5.6 José Zorrilla: *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes* (1844): Apotheose des spanischen 'romantischen' Dramas 453
- 5.6.1 Zentraler Charakter: Don Juan Tenorio [427] 5.6.2 'Romantische' Liebe: Apotheose der 'romantischen' Liebe [432] 5.6.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Christentum als Religion der Liebe, Kritik des Ehrgeizes [439] 5.6.4 Historische und nationale Gegenstände: Der spanische Don Juan-Mythos [441] 5.6.5 'Romantische' Melancholie: Der innere Konflikt der doña Inés [442] 5.6.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Freier Wille und Selbstbestimmung des Individuums [443] 5.6.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Konfrontation von Diesseits und Jenseits [446] 5.6.8 Priorität des Gefühls: Spannung und Dynamik im ersten Teil vs. emotionale Wirkung und Statik im zweiten Teil [447] 5.6.9 Organische Form: Überwindung des 'romantischen' Formexperiments [449] 5.6.10 Pittoresk: Synästhetische Integration

*verschiedener Künste*: Sprachspiel, Geräuschkulisse, Bühnenbilder [451] 5.6.11 *"Drastisch": Rhetorik und Effekt*: Drastische Sprache, drastische Szenen und drastische Geschwindigkeit [456] 5.6.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Tendenz zur *Commedia dell'arte* und Spiel im Spiel [456] 5.6.13 *"Poetische Oper"*: Tendenz zur *Oper*: Die Opernstruktur des zweiten Dramenteils [458] 5.6.14 *Auflösung*: Apotheose der 'romantischen' Verklärung [459]

**Schlußbetrachtung** 498

**Anhang** 504

**Literaturverzeichnis** 507



## Einleitung

Es liegt den dramatischen Werken nicht nur eines Dichters, sondern auch wohl eines ganzen Zeitalters, einer gesamten Nation, oft überhaupt eine gemeinsame Idee zum Grunde, welche in allen eigentlich dieselbe ist, nur daß sie in jedem einzelnen Werke anders aufgefaßt, und von einer andern Seite dargestellt wird; wie eben so viele Variationen eines Themas, oder verschiedene Auflösungen einer und derselben Aufgabe.

Friedrich Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*

Sowohl in der germanistischen als auch in der hispanistischen und komparatistischen Forschung gilt es als *locus communis*, daß das spanische Theater des *Siglo de Oro* und insbesondere die *Comedias* Calderóns die frühromantische Dramenpoetik in Deutschland nachhaltig geprägt haben.<sup>1</sup> Inwiefern aber die frühromantische Dramentheorie wieder nach Spanien zurückwirkt und sowohl die sich dort entwickelnde Poetik eines 'romantischen'<sup>2</sup> Dramas als auch die spanischen 'romantischen' Schauspiele determiniert, ist – von kleineren Schriften Juretschkes abgesehen<sup>3</sup> – von der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben. Vielmehr wird die spanische 'romantische' Dramatik in der hispanistischen Forschung nach wie vor einvernehmlich auf Einflüsse der französischen 'Romantik' bzw. konkret auf die Wirkung der poetologischen und

<sup>1</sup> Vgl. insbesondere Hardy (1965), Franzbach (1974), Behler (1990), Sullivan (1998), Juretschke (2001b) sowie Wilm (2003).

<sup>2</sup> Um der vieldiskutierten Bedeutungspluralität des Begriffs 'Romantik' sowie dessen Ableitungen Rechnung zu tragen, werden diese in der vorliegenden Arbeit, welche nicht der Ort einer weitestgehend bereits erfolgten Begriffsreflexion sein kann und will, diakritisch gekennzeichnet. Behler (1972: 34) etwa spricht davon, daß sich keine "literarischen Epochenbezeichnungen [...] problematischer erwiesen [haben; BO], als die des Barock und der Romantik". Zudem beginnt die deutsche 'Romantik' aus europäischer Perspektive nicht erst mit Tieck und Wackenroder, sondern bereits im sogenannten 'Sturm und Drang' (vgl. Wellek 1965, Hoffmeister 1990). Die kritische Hinterfragung der Epochenzuweisung und die Gleichzeitigkeit der Phänomene der sogenannten 'Romantik' und der sogenannten 'Klassik' in Deutschland haben in den letzten zwanzig Jahren innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft tendenziell zu einer Vermeidung beider Begriffe und der Einführung von Bezeichnungen wie "um 1800", "Goethezeit" oder "Kunstperiode" geführt. Zur Diskussion und Reflexion des Begriffs sowie der Epochenbezeichnung 'Romantik' vgl. besonders Ullmann / Gotthard (1927), Wellek (1964), Prang (1968), Eichner (1972), Behler (1972: bes. 33-43; 1992), Lacoue-Labarthe / Nancy (1978), Hoffmeister (1990: bes. 1-12), Segeberg (1994) sowie Peter (1998). Im folgenden wird der Begriff des 'Romantischen' hauptsächlich in zwei semantischen Konnotationen verwendet: einerseits – im Verständnis der Schlegel-Brüder und ihrer Zeitgenossen – im Sinne von 'romantisch-modern' als Gegensatz zu 'klassisch-antik' und primär bezogen auf die Literatur des europäischen Mittelalters bzw. "alle nachantike Dichtung" (Peter 1998: 345) und andererseits im Sinne des in der Literaturwissenschaft gebrauchten (europäischen) Epochenbegriffs für den Zeitraum von 1795 bis 1850.

<sup>3</sup> Vgl. die im Literaturverzeichnis angeführten Schriften Juretschkes.

dramatischen Texte Victor Hugos zurückgeführt.<sup>4</sup> Sowohl die historischen Umstände – die Diktatur Fernandos VII. zwingt einen Großteil der spanischen Intellektuellen, ins Exil nach Frankreich bzw. England zu gehen – als auch die Bühnenerfolge der Schauspiele von Victor Hugo und Alexandre Dumas père im zeitgenössischen Madrid<sup>5</sup> scheinen für diese These zu sprechen. Dagegen aber steht zum einen die – unter anderem von Mennemeier (1998) vertretene – Auffassung, Hugos berühmtes 'romantisches' Manifest, die "Préface de Cromwell" (1827), sei kein originäres Werk, sondern selbst Produkt verschiedenster Einflüsse der europäischen 'Romantik':

Bis heute ist, trotz einschlägiger Einzeluntersuchungen, nicht ganz klar, woher genau Hugo (1802-1885) die Ideen bezog, die er in jenem 'Vorwort' formuliert hat. (Mennemeier 1998: 46)<sup>6</sup>

Zum anderen entwickelt sich zwischen 1814 und 1830 in Spanien eine eigene, jüngst von Flitter (1995) detailliert aufgearbeitete 'romantische' Theoriedebatte, die – von dem in Cádiz lebenden deutschen Kaufmann Johann Nikolaus Böhl von Faber ausgelöst – unter dem Einfluß der deutschen Frühromantik und insbesondere der Schriften August Wilhelm Schlegels steht und sich hauptsächlich der Gattung des Dramas zuwendet. Flitter (1995: 180f.) zumindest hat jüngst einen Niederschlag frühromantischer Poetologeme – vor allem Friedrich und August Wilhelm Schlegels – in den zentralen Texten des spanischen *Romanticismo*-Diskurses konstatiert:

Nosotros [...] concluimos que el único modo genuino de comprender el carácter y significado del romanticismo en España es reconociendo los lazos íntimos entre el romanticismo histórico inspirado por los Schlegel, esbozado por Böhl y ampliamente difundido durante los años 1820, y aquellas ideas románticas expresadas por los críticos de las décadas siguientes.

Von diesen Prämissen ausgehend und in Anbetracht der Mennemeierschen (1998) Kritik an der mangelnden Berücksichtigung Friedrich Schlegels innerhalb der romanistischen 'Romantik'-Forschung, sollen die deutsche und spanische 'romantische' Dramatik im folgenden in einem

---

<sup>4</sup> Vgl. insbesondere Endress (1989) sowie Reyna Tapia (1980) und Díez Taboada (1985), aber auch Peers (1940), der einen französischen, englischen und italienischen Einfluß auf die spanische 'Romantik' konstatiert. Eine Ausnahme bildet Seoanes (1993) Einleitung zu der von ihm besorgten Ausgabe der *Conjuración de Venecia* von Francisco Martínez de la Rosa, in der dieses Schauspiel erstmals mit den "principios del romanticismo schlegeliano" – wobei mit Schlegel allerdings in erster Linie August Wilhelm Schlegel gemeint ist – konfrontiert wird (vgl. Seoane 1993: 79-129).

<sup>5</sup> Vgl. bes. Gabbert (1936) und Lopez-Jimenez (1989).

<sup>6</sup> Siehe dazu auch Endress (1989: 39): "En ce qui concerne les idées qui s'y expriment, la [...] critique a tendance à souligner que l'étude des sources démontre que Hugo s'est habilement inspiré de nombreux écrits théoriques des vingt dernières années avant sa *Préface*, de traités, manifestes, préfaces etc. de Constant, Chateaubriand, Staël, Schlegel, Manzoni, Stendhal etc. [...]."

typologischen Vergleich auf theoretischer und praktischer Ebene miteinander konfrontiert werden. Im Zentrum steht dabei die Frage, ob und – wenn ja – auf welche Art und Weise sich die deutsche frühromantische Dramenpoetik in den zwischen 1834 und 1844 vor allem in Madrid überraschend erfolgreich aufgeführten spanischen 'romantischen' Schauspielen manifestiert,<sup>7</sup> ohne daß jedoch eine Ursache-Folge-Beziehung im Sinne der traditionellen Einflußforschung unterstellt werden soll.<sup>8</sup> Damit rückt die aufgrund ihrer – scheinbaren – "Exotik" bislang weitgehend vernachlässigte Beziehung zwischen der deutschen und spanischen Nationalliteratur im Rahmen der europäischen 'Romantik' in den Fokus des Interesses.<sup>9</sup>

Im Hinblick auf die Ausbildung einer deutschen frühromantischen Dramenpoetik vertritt die literaturwissenschaftliche Forschung zwei divergierende Grundpositionen: aus der Perspektive von Komparatisten und Romanisten begründet August Wilhelm Schlegel in seinen 1808 zu Wien gehaltenen und bereits 1809-11 in Heidelberg gedruckten Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* nicht nur die 'romantische' Theorie des Dramas, sondern trägt sie – nicht zuletzt dank seiner Bekanntschaft mit Mme de Staël – zugleich nach ganz Europa, wo sie in letzter Konsequenz zur 'romantischen' Revolution auf dem Theater führt.<sup>10</sup> Die germanistische Literaturwissenschaft hingegen verdächtigt August Wilhelm Schlegel, die Ideen seines 'genialeren' Bruders Friedrich nur einfacher formuliert, systematisiert, ja schematisiert zu haben.<sup>11</sup> Innerhalb der germanistischen 'Romantik'-Forschung aber liegen kaum Untersuchungen vor, die sich explizit der 'romantischen' Dramentheorie Friedrich Schlegels widmen,<sup>12</sup> und zwar vermutlich deshalb, weil dieser sich scheinbar nur am Rande mit der Gattung des Dramas auseinandersetzt, während das 'romantische' Genre per se für Friedrich Schlegel der – durch eine

---

<sup>7</sup> Zu dieser Thematik existieren bislang nur sehr wenige Untersuchungen, die sich zudem auf den als Vermittlerfigur geltenden Johann Nikolaus Böhl von Faber beschränken. Vgl. Juretschke (1956 u. 2001c) sowie Ponce Reyes (1998) und Wentzlaff-Eggebert (2001).

<sup>8</sup> Zur Unterscheidung zwischen typologischem Vergleich und Kontaktstudie vgl. Kaiser (1980: 57-155). Schon Wellek (1964: 36) betont übrigens: "[...] wir müssen einiges dem Zufall zurechnen, dem Genie, einer Konstellation der Verhältnisse, möglicherweise auch der obskuren Kraft Nationalcharakter."

<sup>9</sup> Insbesondere Juretschke hat in verschiedenen Schriften bereits entscheidende Vorarbeit auf diesem Gebiet geleistet (vgl. Literaturverzeichnis), während Hoffmeister (<sup>2</sup>1990: 78-86) die Beziehungen der deutschen zur spanischen 'romantischen' Literatur mit denen zur italienischen 'Romantik' in einem Kapitel zusammenfaßt. Vgl. außerdem Tully (1997).

<sup>10</sup> Zu den Übersetzungen und der europäischen Wirkung der Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels vgl. insbesondere Amoretti (1923: bes. VII-CVII) und Körner (1929). Repräsentativ für die Auffassung, August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen hätten die europäische Dramatik der 'Romantik' entscheidend geprägt, ist die umfangreiche Arbeit von Dedeyan (1982).

<sup>11</sup> Vgl. Amoretti (1923: bes. XLVI). Daß auch diese Forschungsmeinung in jüngster Zeit in Frage gestellt wird, demonstriert Schulz (2000).

<sup>12</sup> Einzig Cometa (2000) sowie jüngst Scherer (2003) unternehmen Vorstöße in diese Richtung.

spezifische Gattungspoetik determinierte<sup>13</sup> – Roman ist.<sup>14</sup> Die ambitionierten Studien von Behler und Eichner sowie eine auf dramentheoretische Überlegungen fokussierte Lektüre der einschlägigen Texte aber lassen zu Recht vermuten, daß die theoretischen und poetologischen Überlegungen Friedrich Schlegels auch dem Drama gelten.<sup>15</sup>

Nicht nur die frühromantische Dramenpoetik, auch das deutsche 'romantische' Drama ist von der germanistischen Forschung bis heute weitgehend unberücksichtigt geblieben.<sup>16</sup> Es wird weder auf deutschen Bühnen aufgeführt, noch liegt es – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in aktuellen oder gar kritischen Editionen vor.<sup>17</sup> Kluge (1980: 187) sieht dafür folgende Ursachen:

Das nur beiläufige Interesse und abwertende Urteil der Literaturwissenschaft an den dramatischen Dichtungen der Romantik läßt sich erklären aus dem besonderen Charakter dieser Texte, aber auch aus einem traditionsbezogenen Begriff vom Drama, denn nahezu alle Vorbehalte laufen auf die zwei Feststellungen hinaus, daß die Dramen der Romantiker gegen die Gesetze der dramatischen Gattung und Darstellung verstoßen und daß sie theaterfern sind.<sup>18</sup>

Kremer (2001: 209) konstatiert zwanzig Jahre später noch immer dieselbe Forschungslücke und spitzt den Tatbestand wie folgt zu<sup>19</sup>:

---

<sup>13</sup> Siehe dazu Kapitel 1.1.1.

<sup>14</sup> Entsprechend heißt es bei Schulz (2000: 10): "Eine Theorie des romantischen Dramas gibt es im strengen Sinne nicht" und – mit Bezug auf Schulz – bei Scherer (2003: 75): "Eine dezidierte Theorie des romantischen Dramas gibt es indes tatsächlich nicht [...]."

<sup>15</sup> Zu den verschiedenen Schriften von Behler und Eichner vgl. das Literaturverzeichnis.

<sup>16</sup> Die wenigen umfangreicheren Untersuchungen zu diesem Sujet stammen aus den 1930er Jahren (vgl. Carow 1933, Ulshöfer 1935 sowie Kluckhohn 1937). Zahlreiche jüngere Überblickswerke zur deutschen Dramatik bzw. zum deutschen Drama des 19. Jahrhunderts, wie von Wieses *Das deutsche Drama* (1980), McInnes' *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts* (1983), *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert* von Cowen (1988) oder Reclams Interpretationen-Bändchen *Dramen des 19. Jahrhunderts* (1997), berücksichtigen das 'romantische' Drama entweder gar nicht oder ausschließlich in Gestalt von Tiecks Komödien und ausgewählten Dramen Heinrich von Kleists. Abgesehen von Weber (1979) sowie einigen knappen Überblicksdarstellungen seit Ende der 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts (vgl. Paulin 1970, Kluge 1980, Fetzer 1994 etc.) läßt sich erst in den letzten Jahren innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft ein erneutes Interesse am 'romantischen' Drama konstatieren, wie die Arbeiten von Japp (1999), Stockinger (2000), Pross (2001) und Scherer (2003) sowie ein Sammelband zum deutschen 'romantischen' Drama (Japp / Scherer / Stockinger 2000) belegen.

<sup>17</sup> Die Dramen Zacharias Werners bspw. sind, abgesehen von seinem *Vierundzwanzigsten Februar*, seit den 1930er Jahren nicht wieder publiziert worden. Auch August Wilhelm Schlegels *Ion* ist ausschließlich in einem Nachdruck der aus dem Jahr 1848 datierenden Werkausgabe zugänglich.

<sup>18</sup> Dieser Status quo spiegelt sich auch in den zahlreichen unterschiedlichen Klassifizierungsversuchen des deutschen 'romantischen' Dramas, die schon bei Kluge (1980) versammelt sind und von "Läuterungsdrama" (Ulshöfer 1935) über "Gnadendrama" (Kluckhohn 1938), "nationalromantisches" bzw. "vaterländisches Geschichtsdrama" (Korff 1923-53, 3) bis hin zu "kulturmythisches Drama" und "Gesamtkunstwerk" (Kayser 1958, Schmidt 1980) reichen. Kluge (1980: 197) selbst sieht im 'romantischen' Drama eine "geistesgeschichtlich [...] höchst bemerkenswerte Übergangserscheinung zwischen dem anthropozentrischen Drama der Klassik, vor allem Schillers, und dem Drama des 19. Jahrhunderts bzw. der Moderne".

<sup>19</sup> Scherers (2003) bereits erwähnte, jüngst publizierte Arbeit *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*, die sich insbesondere den Schauspielen Tiecks, Brentanos, Arnims und Eichendorffs widmet, leistet bereits einen bedeutenden Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke.

Für die negative Beurteilung der romantischen Dramen ist auffällig, daß sie von einer Perspektive aus vollzogen wird, die ihnen eigentlich fremd und mit einem normativen Gattungsverständnis des Dramas verbunden ist. Nimmt man eine stringente Charakter- und Handlungsführung sowie eine präzise Verschränkung beider als Kernmerkmale des Dramatischen, dann kann das Urteil über die allermeisten romantischen Stücke [...] nur negativ ausfallen.

Aus der wiederholten Kritik an der Marginalisierung des 'romantischen' Dramas innerhalb der germanistischen Literaturwissenschaft läßt sich die Notwendigkeit einer adäquaten Interpretation der deutschen 'romantischen' Dramatik vor der Folie der frühromantischen Dramenpoetik ableiten, um die 'romantischen' Dramen von den ästhetischen Prämissen der Frühromantik her besser verstehen zu können.<sup>20</sup>

Der Theoriediskurs der spanischen 'Romantik' ist von Peers (1940), Navas Ruiz (1990), Juretschke<sup>21</sup> und Flitter (1995), um die wichtigsten Arbeiten zu nennen, zwar bereits umfassend dargestellt und analysiert worden, mit Blick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit aber erscheint es angemessen, einen Exkurs zur spanischen 'romantischen' Theoriedebatte einzufügen, der das Ziel verfolgt, einen *dramentheoretischen* Diskurs freizulegen und dessen inhaltliche Nähe zur frühromantischen Dramentheorie der Schlegel-Brüder zu prüfen. Die 'romantischen' Dramen in Spanien – allen voran Duque de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino* und *Don Juan Tenorio* von José Zorrilla – haben, anders als die Schauspiele der deutschen 'Romantik', bis heute einen festen Platz im Lektürekanon inne,<sup>22</sup> sind in aktuellen und zum Teil kommentierten Editionen zugänglich und gehören, zumindest partiell, sogar zum aktuellen Theaterrepertoire.<sup>23</sup> Wie bereits angemerkt, vertritt das Gros der zahlreichen Einzelstudien<sup>24</sup> und Überblicksdarstellungen<sup>25</sup> zur 'romantischen' Dramatik in Spanien jedoch nach wie vor die Auffassung, diese Schauspiele seien ausschließlich auf die Wirkung Victor Hugos und des französischen 'romantischen' Dramas zurückzuführen.<sup>26</sup> Da diese Forschungsmeinung aufgrund der oben angeführten Argumente

<sup>20</sup> Dabei bleiben prototypische Gattungskennzeichen, wie sie u.a. Pfister (1994) darstellt, weitgehend unberücksichtigt.

<sup>21</sup> Vgl. verschiedene der im Literaturverzeichnis angeführten Schriften Juretschkes.

<sup>22</sup> Sichtbar wird diese Tatsache u.a. in Stenzels *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft* (2001), die *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas als Einzelwerk stellvertretend für die Dramatik des 19. Jahrhunderts anführt und interpretiert.

<sup>23</sup> Dies trifft insbesondere für Zorrillas *Don Juan Tenorio* (1844) zu, das in Spanien sowie in Teilen Lateinamerikas traditionell jedes Jahr am 1. November, dem *día de los difuntos*, aufgeführt wird. Vgl. Kapitel 5.6.

<sup>24</sup> Vgl. Adams (1922) zu García Gutiérrez, Peers (1923) und Boussagol (1926) zum Duque de Rivas, Alonso Cortés (1943) zu Zorrilla, Picoche (1970) und Conliffe (1974) zu Hartzenbusch sowie Ojeda Escudero (1997) zu Martínez de la Rosa.

<sup>25</sup> Vgl. Alcina Franch (1968), Reyna Tapia (1980), Gies (1994), Ribao Pereira (1999) und Caldera (2001).

<sup>26</sup> Auf die davon abweichende Arbeit Seoanes (1993) ist bereits hingewiesen worden (vgl. Anm. 4).

Mennemeiers (1998) aber in Frage zu stellen ist, sollen die Schauspiele der spanischen 'Romantik' hier erstmals direkt mit der frühromantischen Dramenpoetik der Schlegel-Brüder konfrontiert werden.

Die Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel. Da eine schon von Mennemeier (1998) nachdrücklich geforderte Darstellung der deutschen frühromantischen Dramenpoetik aus bereits angeführten Gründen noch nicht vorliegt,<sup>27</sup> scheint es notwendig, deren Genese im ersten Kapitel zu (re)konstruieren. Dabei beschränkt sich die Arbeit auf die einschlägigen Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels, die in einem im darauffolgenden Kapitel entwickelten Merkmalkatalog, der die vierzehn wichtigsten Kriterien des 'romantischen' Dramas nach Friedrich und August Wilhelm Schlegel zusammenstellt und mit Blick auf die Fragestellung der Arbeit konkretisiert, jedoch in einen weiter gefaßten frühromantischen Kontext gestellt werden. Anhand dieses Merkmalkatalogs werden im dritten Kapitel vier Schauspiele aus der Frühphase der deutschen 'Romantik' analysiert, um so verifizieren zu können, ob und wie diese Dramen die frühromantische Dramenpoetik literarisch realisieren.<sup>28</sup> Das Korpus der ausgewählten Schauspiele umfaßt Ludwig Tiecks *Karl von Berneck* (1797), August Wilhelm Schlegels *Ion* (1802), *Alarcos* (1802) von Friedrich Schlegel sowie Zacharias Werners *Wanda* (1808).<sup>29</sup>

Der zweite Teil der Arbeit wendet sich der spanischen 'Romantik' zu. Einer auf die Gattung des Dramas fokussierten Relektüre des theoretischen *Romanticismo*-Diskurses, die prüfen soll, inwieweit dieser die Theoreme der deutschen frühromantischen Dramenpoetik verhandelt, weiterentwickelt und der besonderen literarischen Situation in Spanien anverwandelt, folgt die ebenfalls anhand des Merkmalkatalogs durchzuführende Analyse von sechs spanischen 'romantischen' Schauspielen. Analog zum dritten Kapitel werden in Kapitel 5 die bedeutendsten Dramen der spanischen 'Romantik', Francisco Martínez de la Rosas' *La Conjuración de Venecia, año 1310*, *Macías* von Mariano José de Larra (beide 1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas (1835), Antonio Gutiérrez' *El Trovador* (1836), *Los amantes de Teruel* von Eugenio Hartzenbusch (1837) sowie José Zorrillas *Don Juan Tenorio* (1844), in einzelnen

---

<sup>27</sup> Lediglich die Arbeiten von Kluge (1980), Cometa (2000), Schulz (2000) und Scherer (2003) sowie die der Dramentheorie August Wilhelm Schlegels geltenden Untersuchungen Naumanns (1955), Schäfers (1956), Dahnkes (1968) Ehrlichs (1969) und Ewtons (1972) widmen sich der Problematik einer frühromantischen Dramenpoetik, ohne diese jedoch umfassend darzustellen. Vgl. auch Anm. 14.

<sup>28</sup> Eine umfangreiche Analyse des gesamten literarischen Feldes des deutschen 'romantischen' Dramas kann mit dem Argument der Gegenstandsbegrenzung in einer primär hispanistisch orientierten Arbeit nicht geleistet, sondern – entsprechend der erhofften Erkenntnisse – lediglich angeregt werden.

<sup>29</sup> Zur Begründung der getroffenen Auswahl siehe Kapitel 3.

Teilkapiteln mit der frühromantischen Dramenpoetik konfrontiert.<sup>30</sup>

Methodisch orientiert sich die Arbeit grundsätzlich an den Verfahren der vergleichenden Literaturwissenschaft und realisiert den von Mennemeier (1998) geforderten typologischen Vergleich zwischen zwei genrespezifischen und epochal begrenzten nationalen Feldern, indem sie die deutsche 'romantische' Dramentheorie und -praxis mit dem (dramen)theoretischen Diskurs und den Schauspielen der spanischen 'Romantik' konfrontiert. Dieses Vorgehen wird zusätzlich dadurch legitimisiert, daß es sich bei der literarischen 'Romantik' um ein europäisches Phänomen handelt, der epochale Zeitgeist der 'Romantik' also nicht auf Deutschland oder England begrenzt bleibt, sondern ganz Europa erfaßt,<sup>31</sup> so daß jene "gemeinsame Idee", von der Friedrich Schlegel spricht,<sup>32</sup> nicht ausschließlich auf Rezeptionsvorgänge zurückzuführen ist, sondern durch Analogien in den literarischen Texten selbst nachweisbar sein muß.<sup>33</sup> Da Überblicksdarstellungen grundsätzlich zu Pauschalisierungen neigen und eine detaillierte Textarbeit vernachlässigen, setzt die vorliegende Arbeit nicht auf eine synthetische, sondern statt dessen auf eine analytische Vorgehensweise und konfrontiert die ausgewählten deutschen und spanischen 'romantischen' Schauspiele in einzelnen Teilkapiteln anhand des Merkmalkatalogs mit der frühromantischen Dramenpoetik, um auf diese Art und Weise möglichst konkrete Ergebnisse zu erzielen und gleichzeitig einen Beitrag zur Einzelinterpretation 'romantischer' Dramen zu leisten.

Obwohl sich das Hauptinteresse der vorliegenden Arbeit, erstmals eine Deutung der spanischen 'romantischen' Dramatik aus der Perspektive der deutschen Frühromantik vorzunehmen, auf die hispanistische Literaturwissenschaft konzentriert, werden die zu erwartenden Ergebnisse hinsichtlich der frühromantischen Dramenpoetik und 'romantischen' Dramenpraxis in Deutschland zugleich das Gebiet der germanistischen, die Resultate des typologischen Vergleichs der deutschen und spanischen 'romantischen' Dramatik jenes der komparatistischen Forschung tangieren.

---

<sup>30</sup> Damit konzentriert sich die Arbeit auf jene sechs Schauspiele, die den Kanon des spanischen 'romantischen' Dramas anführen. Siehe auch Kapitel 5.

<sup>31</sup> Zur europäischen 'Romantik' vgl. insbesondere Tieghem (1948), Schenk (1970), Behler (1972a), Dedeyan (1982) sowie Hoffmeister (1990).

<sup>32</sup> Vgl. das der Einleitung vorangestellte Motto. Siehe außerdem Dyserinck (1991: 124): "Denn Komparatistik ist letztlich nicht die Wissenschaft von Einflüssen eines oder mehrerer Vertreter einer Literatur A auf Vertreter einer Literatur B, sondern – auch dort, wo sie sich auf 'spezifisch literarisches' konzentriert – eine Wissenschaft, deren Streben schließlich im Analysieren von supranationalen geistigen Strukturen gipfelt; sei es daß diese sich durch direkte Beziehungen im Sinne von Einfluß, Wirkung, Rezeption ergeben, sei es daß sie infolge anderer Ergebnisse zustande gekommen sind."

<sup>33</sup> Zu dieser Auffassung vgl. auch Wellek (1964).

# 1. Zur Theorie des 'romantischen' Dramas in den Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels

## 1.1 Friedrich Schlegels theoretische Überlegungen zum 'romantischen' Drama

Obwohl Friedrich Schlegel<sup>34</sup> dem Drama und seiner Theorie keine eigenständigen Texte oder Vorlesungen widmet, kommt beidem innerhalb seines literaturtheoretischen Systems eine wichtige Stellung zu. In der Forschung haben bislang vor allem die Schlegelsche Theorie der Tragödie und des Tragischen<sup>35</sup> sowie seine Konzeption der Komödie<sup>36</sup> Beachtung gefunden; die eigentlich zentrale Form der 'romantischen' Dramenpoetik aber, das gemischte 'romantische' Drama in der Tradition Shakespeares und Calderóns, ist bislang kaum gewürdigt worden.<sup>37</sup> Gerade dieses aber steht im Zentrum des Interesses der vorliegenden Analyse des 'romantischen' Dramas und seiner Theorie in Deutschland und Spanien. Denn schon Cometa (2000: 21) hält fest:

Von ihm [Friedrich Schlegel; BO] stammt sowohl eine Vorbereitung der Materialien, die zur Gründung einer romantischen Dramaturgie führen werden, als auch [...] die wahrhaft prophetische Festlegung der Grundzüge einer solchen Dramaturgie.

Da die Bedeutung, welche Schlegel dem Drama beimißt, in seinen verschiedenen Schriften variiert und seiner Literaturphilosophie ein prozessualer, unendlicher Charakter eignet, wird die den einschlägigen Texten Schlegels inhärente 'romantische' Konzeption des Dramas im folgenden chronologisch dargestellt, ohne dabei den Eindruck einer kohärenten Theorie des Dramas erwecken zu wollen, die es bei Friedrich Schlegel so nicht gibt.<sup>38</sup> Zur Systematisierung dieser Theorie soll eine Typologie der Schlegelschen Dramenformen, ähnlich jener, welche Schäfer (1956) und andere für August Wilhelm Schlegels 'romantische' Dramentheorie

<sup>34</sup> Die Verwendung des Familiennamens Schlegel bzw. seiner Ableitungen ohne Vornamen bezieht sich in Kapitel 1.1 stets auf Friedrich Schlegel.

<sup>35</sup> Vgl. Mann (1972), Behler (1988 u. 1990) sowie Most (1993).

<sup>36</sup> Vgl. zuletzt Japp (1999: bes. 17-25), aber auch Kluge (1963).

<sup>37</sup> So auch Behler (1988: 202).

<sup>38</sup> Frühe und späte Schriften werden demnach gleichermaßen berücksichtigt, da es falsch wäre, wie Cometa (2000: bes. 63) die frühen Schriften nur als Vorbereitung der späten Schriften sowie der darin vertretenen Positionen zu betrachten. Vielmehr verkörpern die einzelnen Schriften verschiedene Phasen innerhalb einer prozessualen, immer in Entwicklung begriffenen Theorie, wie schon Benjamin (1974a) und Wellek (1959a) überzeugend darlegen. Lediglich die Notizhefte Schlegels werden von der chronologischen Ordnung ausgenommen, da eine gemeinsame Analyse dieser im Zeitraum von 1797 bis 1823 entstandenen Fragmente effektiver erscheint.



vorgeschlagen haben, beitragen.<sup>39</sup>

### 1.1.1 Frühe Schriften (1794-1800)

#### 1. "Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie" (1794)<sup>40</sup>

Bereits in dieser sehr frühen Schrift wird deutlich, daß Friedrich Schlegel sich mit der griechischen Literatur stets im Hinblick auf die 'moderne' Literatur seiner Epoche auseinandersetzt und aus dieser Auseinandersetzung die Potentiale und Charakteristika einer neuen, zukünftigen Literatur ableitet.<sup>41</sup> Im Zentrum des Aufsatzes steht die alte griechische Komödie des Aristophanes, die, obwohl sie "das höchste komische Schöne" (KFSA I: 29) nicht erreicht hat, nach Schlegel die "Natur des Komischen" (KFSA I: 20) verkörpert und dem Ideal der Komödie am nächsten kommt. Friedrich Schlegel bezeichnet die griechische Komödie des Aristophanes daher als ewiges Naturgesetz der Komödie und hält sie für "eins der wichtigsten Dokumente für die Theorie der Kunst" (KFSA I: 20). Mit dieser Neubewertung der Aristophanischen Komödie entwirft Schlegel einen Formtypus der griechischen Komödie, der der Komödienpoetik der Aufklärung diametral gegenübersteht.<sup>42</sup> Als konstitutiv für diesen Formtyp gilt ihm die rhetorische Figur der "Parekbase" (KFSA I: 30) bzw. Parabase<sup>43</sup>, während "vollkommne Kausalverknüpfung" (KFSA I: 31) und "innere dramatische Notwendigkeit und Vollständigkeit" (KFSA I: 31) zu vernachlässigen sind, da die Komödie nicht primär auf den Verstand, sondern auf die Sinnlichkeit, das Gefühl zielt. Auch die "Stellung, z.B. in einer überraschenden Plötzlichkeit der Kontraste" (KFSA I: 31) bildet nach Schlegel ein wichtiges rhetorisches Mittel der griechischen Komödie, die für ihn den Typus der 'reinen' Komödie darstellt.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Dieser Typologie liegt die folgende Definition des Formtypus von Kayser (1958: 198) zugrunde: "Formtypus besagt, daß die – an sich komplexe – Form der Einzelgebilde auf einen übergreifenden idealen Formtyp weist, der als solcher neben anderen steht, und zwar in jenem Spielraum, den die Poetik als Gattung bezeichnet." Vgl. auch Schäfer (1956).

<sup>40</sup> KFSA I (19-33). Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich alle bibliographischen Angaben zu Friedrich Schlegel auf die *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler u.a., 35 Bde. in 4 Abt., Paderborn u.a.: Schöningh, 1959ff., die unter der Sigle KFSA zitiert wird.

<sup>41</sup> Im Hinblick auf Schlegels Theorie der Komödie setzt sich auch Japp (1999: bes. 17-24) mit dieser frühen Schrift Schlegels auseinander.

<sup>42</sup> Der junge Schlegel beginnt also hier bereits mit der Konstruktion eines neuen, aus heutiger Sicht 'romantischen' Kanons. Vgl. auch Japp (1999: 17, 19).

<sup>43</sup> Schlegel spricht stets von "Parekbase" bzw. "Parekbasis". Die rhetorische Figur der Parabase bildet später eine Grundlage seines 'romantischen' Ironiekonzepts, bleibt für Schlegels Dramentheorie aber weitgehend bedeutungslos.

<sup>44</sup> Wie schon Benjamin (1974a: 110ff.) richtig feststellt, stimmt zu dieser Zeit Schlegels Wahrnehmung und Bewertung der Antike noch mit der Goethes überein: "Für Goethe waren die Werke der Griechen unter allen

In der – im Schlegelschen Sinne – modernen Literatur aber wird die nicht mehr zeitgemäße "reine" Komödie durch eine "neue Gattung, eine Mischung des komischen und des tragischen Drama" (KFSA I: 20) ersetzt.<sup>45</sup> Diesen modernen Formtypus des Dramas näher zu bestimmen, ist Anliegen der Schlegelschen Analyse der alten und neuen griechischen Komödie und ihres Vergleichs mit dem 'modernen' Drama. Es geht Schlegel demnach weniger um eine 'romantische' Komödie und ihre Theorie als vielmehr um eine neue, zukünftige Form des Dramas, die Komödie und Tragödie auf einer höheren Stufe miteinander vereint. Das derart von ihm imaginierte Drama soll "so viel als möglich mit der dramatischen Vollkommenheit die alte Fröhlichkeit vereinigen, zur Natürlichkeit zurückkehren und sich der Freiheit nähern" (KFSA I: 30).<sup>46</sup> Neben dem Verstand soll das moderne Drama die "Sinnlichkeit" – auf welche sich die alte griechische Komödie nach Schlegel ausschließlich richtet – wieder ansprechen und sich erneut der Objektivität annähern, indem es "vollkommene Allgemeingültigkeit und höchste Individualität" (KFSA I: 28) kombiniert.

Für diese neuen dramatischen Kategorien fordert Friedrich Schlegel gar neue gesellschaftliche Rahmenbedingungen, die die gewünschte Autonomie – "Freiheit" – der Kunst und Literatur überhaupt erst ermöglichen:

Bei einem Volke, wo der öffentliche Geschmack noch nicht so erschläft ist [wie während der Epoche der neuen griechischen Komödie; BO], oder wo er überhaupt die Kunst nicht leitet, kann das Genie im gemischten Drama sich ohne Zweifel weit höher schwingen. (KFSA I: 33)

In diesem Sinne erscheint Schlegels Dramentheorie im Grunde nicht nur divinatorisch, sondern utopisch: für eine andere Zeit und Ordnung als die seinige.<sup>47</sup>

Sinnlichkeit, Fröhlichkeit, Natürlichkeit und Freiheit sowie Objektivität und Vereinigung von tragischen und komischen Elementen sind mithin in diesem frühen, wegweisenden Text Friedrich Schlegels die zentralen Kategorien des neuen, hier noch nicht als 'romantisch'

---

diejenigen, welche den Urbildern am nächsten kamen, sie wurden ihm gleichsam zu relativen Urbildern, zu Vorbildern" (Benjamin 1974a: 112).

<sup>45</sup> Zur Mischung von Tragischem und Komischem vgl. schon Lessings *Hamburgische Dramaturgie* (69. u. 70. Stück). Lessing führt diese Mischung dort auf Lope de Vega zurück und bezieht sie auf das zeitgenössische Drama sowie dessen Kritik. Siehe dazu Kapitel 2.12.

<sup>46</sup> Schlegel bestimmt den von ihm verwendeten Freiheitsbegriff in diesem Text wie folgt näher: "Überhaupt wird Freiheit durch das Hinwegnehmen aller Schranken dargestellt. Eine Person also, die sich bloß durch ihren eigenen Willen bestimmt, und die es offenbar macht, daß sie weder innern noch äußern Schranken unterworfen ist, stellt die vollkommene innre und äußere persönliche Freiheit dar." (KFSA I: 23)

<sup>47</sup> Dazu Schmidt (1980: 228): "Das Drama ist nach [Friedrich; BO] Schlegel in reiner Form ausschließlich in einem Staatswesen möglich, in dem die Bürger gleich, frei und einig sind, wo Gemeingeist herrscht." Schlegels utopischer Blick entspricht also in gewisser Weise einer Projektion der idealen antiken Demokratie in die Zukunft.

bezeichneten Formtypus des Dramas, den Schlegel als modernes, zeitgemäßes Äquivalent neben jenen der griechischen bzw. Aristophanischen Komödie stellt.

## 2. "Über das Studium der griechischen Poesie" (1796/97)<sup>48</sup>

Das – eher beiläufige – dramentheoretische Interesse Friedrich Schlegels<sup>49</sup> gilt in dieser zentralen Schrift des Schlegelschen Frühwerkes der griechischen Tragödie des Sophokles, deren modernes Gegenstück Schlegel in Shakespeares 'philosophischer'<sup>50</sup> Tragödie erblickt. Wie die Aristophanische Komödie in "Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie", verkörpert hier die griechische Tragödie das ästhetische Ideal der Gattung, das Schlegel mit seiner Theorie der 'philosophischen' Tragödie Shakespeares konfrontiert. Die moderne, 'philosophische' Literatur ist jedoch nach Schlegels Auffassung nur von "provisorischer Gültigkeit" (KFSa I: 215): er versteht sie als ein Übergangsstadium auf dem Weg zur Poesie der Zukunft, in welcher das ästhetische Ideal der Tragödie, das sich durch Objektivität und Schönheit auszeichnet, auf einer neuen Stufe wieder erreicht werden soll. Den zukünftigen Formtypus der Tragödie imaginiert Schlegel hier als eine Synthese der griechischen und 'philosophischen' Tragödie, die sich auf einer höheren Ebene wieder dem Ideal des Schönen und Objektiven annähert.<sup>51</sup> Den ersten Schritt in diese Richtung hält Schlegel mit Goethes *Faust*-Fragment für bereits gewagt.<sup>52</sup>

Am Beispiel von Shakespeares *Hamlet* – "bis jetzt das trefflichste [Beispiel] seiner Art" (KFSa I: 246) – und in der Auseinandersetzung mit dem griechischen Ideal bestimmt Friedrich Schlegel im Studium-Aufsatz den Formtypus der 'philosophischen' Tragödie formal und

<sup>48</sup> KFSa I (217-367). Diese Schrift wird nachfolgend auch als Studium-Aufsatz bezeichnet.

<sup>49</sup> Daß Schlegel in diesen sich eher allgemein auf die Beziehung der griechischen zur modernen Literatur und umgekehrt konzentrierenden Aufsatz überhaupt einen – demonstrierenden – Vergleich der griechischen mit der modernen Tragödie involviert, ist ein zusätzliches Indiz dafür, daß er zu diesem Zeitpunkt das Drama in seiner Bedeutung noch über den Roman stellt und als die zentrale Gattung sowohl der Antike als auch der Moderne ansieht. Eine Anschauung, zu der er später – in den Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812/14) – wieder zurückkehren wird. Ähnlich auch Wellek (1959a: 279).

<sup>50</sup> In der später verfaßten Vorrede zu "Über das Studium der griechischen Poesie" ersetzt Schlegel den Begriff der "philosophischen" Tragödie durch "interessante" Tragödie (vgl. KFSa I: 215). Im folgenden wird an dem Begriff der 'philosophischen' Tragödie festgehalten, wobei die einfachen Anführungszeichen auf Schlegels Veränderung verweisen sollen.

<sup>51</sup> Das Hauptaugenmerk Schlegels aber richtet sich in diesem Text auf den Formtypus der 'philosophischen' oder Shakespeareschen Tragödie, während eine Charakteristik eines zukünftigen Tragödientypus ausbleibt. Auch Szondi (1970: 188) und Mennemeier (1971: 329) betrachten die Forderung nach einer "Synthese von Antikem und Modernem" als Schwerpunkt der frühen Schriften F. Schlegels.

<sup>52</sup> Von der hier vertretenen Auffassung, Kunst müsse objektiv und schön sein, distanziert Schlegel sich später: "Mein Versuch über das Studium der griechischen Poesie ist ein manierter Hymnus auf das Objektive in der Poesie." (KFSa II: 147-148, L 7). Damit verschiebt sich auch die Bedeutung der im Studium-Aufsatz dargestellten Theorie der modernen, 'philosophischen' Tragödie für die 'romantische' Dramentheorie Schlegels: "die Bekehrung zur Moderne ist erreicht" (Wellek 1959a: 271).

inhaltlich. Im Unterschied zur griechischen Tragödie enthält die 'philosophische' nach Schlegel keine "durchgängige Einheit des Tragischen" (KFSA I: 246), sondern zielt lediglich auf eine tragische Katastrophe. Im Mittelpunkt des modernen Formtypus, dessen Tragik aus dem "vollkommenen Streit" (KFSA I: 248) erwächst, in welchen Menschheit und Schicksal verstrickt sind und der ein "Gefühl der Verzweiflung" (KFSA I: 248) erregt, steht der Charakter des Helden.<sup>53</sup> Die denkende und die tätige Kraft im Menschen streiten miteinander, und genau darauf beruht der Konflikt in dem von Schlegel als Beispiel für die 'philosophische' Tragödie analysierten Shakespeare-Stück *Hamlet*:

Sein [Hamlets; BO] Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen [...]. (KFSA I: 247)

Das "endliche" Resultat der 'philosophischen' Tragödie nennt Schlegel deshalb Disharmonie, während die griechische Tragödie stets auf höchste Harmonie zielt (vgl. KFSA I: 246). Der Formtypus der 'philosophischen' Tragödie strebt im Gegensatz zu dem der griechischen nicht nach dem Ideal des Schönen, sondern mischt nach Schlegel – "wie die Natur" (KFSA I: 250) – Schönes mit Häßlichem und wird so dem "charakteristischen oder philosophischen Interesse" (KFSA I: 250f.) der modernen Poesie gerecht. Ebenso wenig ist die Objektivität das Ziel der 'philosophischen' Tragödie, sondern – im Gegenteil – "Manier" (KFSA I: 251), womit Schlegel "eine individuelle Richtung des Geistes und eine individuelle Stimmung der Sinnlichkeit" (KFSA I: 251f.) bezeichnet. Beide Merkmale liegen nach Schlegel in der für die moderne Poesie charakteristischen Reflexion des Verhältnisses von Idealem und Realem begründet.<sup>54</sup>

Wie René Wellek (1959a: 271) richtig bemerkt, enthält der Schlegelsche Studium-Aufsatz bereits den "Kern der romantischen Theorie", aber unter negativen Vorzeichen. Noch sieht Schlegel in der 'philosophischen' Tragödie Shakespeares, die er hier bereits ausführlich charakterisiert, keine eigenständige, von der Antike unabhängige und dieser ebenbürtige Gattung,

---

<sup>53</sup> Auch Behler (1988: 203) geht der Frage nach der Bestimmung des tragischen Konflikts bei Schlegel nach und kommt zu folgendem Ergebnis: "Fragt man, wie dieser Konflikt denn zustandekommt, dann ergibt sich als Antwort, daß er 'notwendige Anlage der menschlichen Natur' ist. Wenn der Mensch nur den 'Gesetzen seiner eigenen Natur folgt', kann er unmöglich mit dem Schicksal in Harmonie bleiben. Mit dem Schicksal zu kämpfen und 'die Schrecken der Wahrheit ruhig und fest zu fassen', macht die Erhabenheit des Menschen aus." Entsprechend sieht Mann (1972) das Neue der frühromantischen Tragödienpoetik darin, daß Schlegel und die Frühromantiker das Tragische als "eine weltanschaulich bedeutsame Seinsmanifestation" verstehen. In seinen Augen entwirft Schlegel hier tendenziell eher eine Philosophie des Tragischen als eine Theorie der literarischen Gattung Tragödie. Vgl. Mann (1972: bes. 45).

<sup>54</sup> Vgl. dazu das Athenäumsfragment 238 (KFSA II: 204): "Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte."

d.h. er bewertet die Kunst der Antike weit höher als die der Moderne.<sup>55</sup>

Als Untergattung der 'philosophischen' Tragödie betrachtet Schlegel im Studium-Aufsatz die – ebenfalls moderne bzw. 'philosophische' – Gattung des "lyrischen Dramas" (vgl. KFSa I: 240f.), welche sich dadurch auszeichnet, daß "die Einheit der Stimmung nicht durch den Verstand eingesehen, sondern nur durch ein zarteres Gefühl wahrgenommen werden kann" (KFSa I: 241). Als Beispiel dafür führt er Shakespeares Schauspiel *Romeo and Juliet* an, das er als einen "romantische[n] Seufzer über die flüchtige Kürze der jugendlichen Freude" (KFSa I: 241) bezeichnet.

### 3. *Athenäum* (1798-1800)

Im *Äthenäum*<sup>56</sup> beschäftigt das Drama als poetische Gattung Friedrich Schlegel allem Anschein nach nur noch wenig. Von den insgesamt 451 Athenäumsfragmenten zumindest widmen sich nur sechzehn dem Drama bzw. der Tragödie oder Komödie, von denen wiederum nur elf aus seiner eigenen Feder stammen. Es ist vielmehr der 'Roman'<sup>57</sup>, der Friedrich Schlegel in dieser Zeit umtreibt und den er als die zentrale Gattung oder besser literarische Form<sup>58</sup> des 'romantischen' Zeitalters postuliert.

In Schlegels 123. Athenäumsfragment aber heißt es dennoch:

Sollte die Poesie nicht unter andern auch deswegen die höchste und würdigste aller Künste sein, weil nur in ihr Dramen möglich sind? (KFSa II: 185)

Mit anderen Worten: das Drama bleibt neben bzw. – wie zu zeigen sein wird – *durch* den 'Roman' weiterhin interessant für Friedrich Schlegel.

Zentral für die – sich weiterentwickelnde – Dramentheorie Friedrich Schlegels sowie für

<sup>55</sup> Nach Eichner (1985a: 181) hat Schlegel "seinen neuen Standpunkt [...], daß die moderne Dichtung nicht mit aus der klassischen Dichtung abgeleiteten Normen gemessen werden dürfe und daß die Zeit der Dichtarten in ihrer klassischen Reinheit vorbei sei" zuerst in seinen Lyceumsfragmenten vertreten.

<sup>56</sup> In den insgesamt 3 Bänden bzw. 6 Heften der gemeinsam mit seinem Bruder August Wilhelm herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum*, dem aus heutiger Sicht wichtigsten Organ der deutschen Frühromantik, publiziert F. Schlegel neben seinen Athenäumsfragmenten und den "Ideen" mehrere Artikel – darunter das berühmte "Gespräch über die Poesie" – sowie kritische Rezensionen, wie die ebenso berühmte Rezension "Über Goethes Meister". In seinem späteren Aufsatz "Literatur" (1803) schätzt Schlegel die Funktion des *Athenäums* rückblickend wie folgt ein: "[...] es kann diese Zeitschrift in Rücksicht ihrer Universalität und ihres freien Geistes mit Nutzen als eine Einleitungsschrift der neuern Epoche der deutschen Literatur überhaupt dienen, für diejenigen, welche dieselbe aus dem Grunde zu verstehen wünschen." (KFSa III: 10)

<sup>57</sup> Die einfachen Anführungszeichen kennzeichnen den Begriff Roman auch im folgenden immer dann, wenn er im Sinne Schlegels und nicht als herkömmliche Gattungsbezeichnung verwendet wird.

<sup>58</sup> Im "Brief über den Roman" heißt es explizit, daß Schlegel (alias Antonio) "den Roman aber, insofern er eine besondre Gattung sein will" verabscheue (vgl. KFSa II: 335).

seinen Poesie-Begriff überhaupt ist neben den Athenäumsfragmenten das im ersten und zweiten Teil des dritten Bandes publizierte "Gespräch über die Poesie".<sup>59</sup>

a) "Gespräch über die Poesie" (1800)<sup>60</sup>

Angelehnt an die antike Form des Symposions läßt Schlegel in diesem Text innerhalb eines fiktiven Freundeskreises so zentrale Themen der frühromantischen Literaturtheorie diskutieren wie Literaturgeschichtsschreibung ("Epochen der Dichtkunst"), das Projekt der "neuen Mythologie" ("Rede über die Mythologie"), die Theorie des 'Romans' ("Brief über den Roman") sowie die Genese und ('romantische') Bewertung der literarischen Werke Goethes ("Versuch über den verschiedenen Stil in Goethe's früheren und späteren Werken").<sup>61</sup> Dabei spielt das Drama eine wichtigere Rolle als aufgrund der genannten Themen zunächst anzunehmen ist.

In dem ersten Redebeitrag, "Epochen der Dichtkunst", charakterisiert Andrea-Schlegel erneut die zwei antiken Formtypen des Dramas – griechische Tragödie und Komödie –, wobei gegenüber Schlegels Studium-Aufsatz durchaus neue Aspekte zur Sprache kommen. Die griechische Tragödie entnimmt ihren Stoff demzufolge dem (ursprünglichen) Epos und orientiert sich formal an der Kunst der Plastik – "ihr ähnlich in der Kraft der Bildung und im Gesetz des Gliederbaus" (KFSA II: 292). Ihr Inhalt ist mythologisch, ihre Form harmonisch. Aus der Parodie der Tragödie entwickelt sich die Komödie der Griechen – "voll der höchsten Mimik die nur in Worten möglich ist" (KFSA II: 292) –, die formal durch das Versmaß der "alten Jamben" und durch einen "scheinbaren Unzusammenhang" (KFSA II: 293) gekennzeichnet ist. Beide Formtypen des griechischen Dramas sind außerdem idealisch und – wie Lothario-Schlegel weiter unten im Gespräch mit den Freunden ausführt – "die höchsten Muster" für den "systematischen Gliederbau, die Konstruktion und Organisation" eines literarischen Textes und deshalb "die Werke unter den Werken" (vgl. KFSA II: 328).

Die zwei antiken Formtypen der Tragödie und Komödie konfrontiert Andrea-Schlegel –

<sup>59</sup> Entsprechend ihrer Relevanz für die Schlegelsche Dramentheorie werden hier zuerst das "Gespräch über die Poesie" und erst im Anschluß daran die Athenäumsfragmente Schlegels ausgewertet, obwohl die Chronologie innerhalb der Zeitschrift eine andere ist.

<sup>60</sup> KFSA II (284-362). Zuerst in: *Athenäum* 3/1 (58-128) und 3/2 (164-187). Wellek (1959a: 293) spricht – bezogen auf das "Gespräch über die Poesie" – vom "Meisterstück der Schlegelschen Kritik".

<sup>61</sup> In seiner Rezension "Über Goethes Meister" kündigt Schlegel diese Form der Fortsetzung seiner Roman- und Literaturtheorie bereits an: "Für diesen Zweck müßten Gespräche über die Charaktere im MEISTER sehr interessant sein können [...]: aber Gespräche müßten es sein, um schon durch die Form alle Einseitigkeit zu verbannen" (KFSA II: 143). Matuschek (1998: bes. 116f.) deutet die vorliegende Gesprächsform nicht, wie bspw. Eichner (KFSA III: LXXXVIII), als Widerspiegelung der 'romantischen' Salonkultur, sondern als "Rollenprosa", die es dem Autor erlaubt, Positionen zu überspitzen, ja zu radikalisieren. Deshalb wird im folgenden davon ausgegangen, daß die vier Redner in ihren Beiträgen die Meinung des Autors wiedergeben.

ähnlich wie schon im Studium-Aufsatz – mit dem historisch späteren Schauspiel Shakespeares, das hier nicht mehr als Tragödie, sondern als Drama bezeichnet und in Beziehung zur Gattung der Novelle gesetzt wird.<sup>62</sup> Die Dramen Shakespeares sind umgebildete, neu konstruierte und "fantastisch reizend dramatisierte" Novellen (KFSA II: 301), so Andrea-Schlegel, der weiter behauptet, daß es eben die Novelle ist, die Shakespeares Dramen den "romantischen Geist einhaucht", "ihnen mehr Fülle, Anmut und Witz" gibt und den neuen Formtypus des Shakespearschen Dramas außerdem "zu einer romantischen Grundlage des modernen Drama konstituiert, die dauerhaft genug ist für ewige Zeiten" (vgl. KFSA II: 301). Da die Novelle selbst eine nachantike Gattung ist, zeigt sich in der hier von Schlegel angenommenen Beziehung des Shakespeareschen Dramas auf dieses Genre die Unabhängigkeit des jüngeren Formtypus von den antiken Formen der Tragödie und Komödie. Eben darin liegt mit Schlegel Modernität dieses Formtypus begründet.<sup>63</sup>

Die Dialektik der antiken und 'romantischen' Formtypen des Dramas, wie sie Schlegel bereits im Studium-Aufsatz aufzeigt, wird in dem auf die "Epochen der Dichtkunst" folgenden Gespräch der Freunde von Andrea-Schlegel erneut aufgegriffen:

So habe ich oft wahrgenommen, daß die Behandlung der Charaktere und Leidenschaften bei den Alten und den Modernen schlechthin verschieden ist. Bei jenen sind sie idealisch gedacht, und plastisch ausgeführt. Bei diesen ist der Charakter entweder wirklich historisch, oder doch so konstruiert als ob er es wäre; die Ausführung hingegen mehr pittoresk und nach Art des Porträts. (KFSA II: 348)

Erwartungsgemäß analysieren die im Vorlesungsstil gehaltenen "Epochen der Dichtkunst" ausschließlich die antike und moderne Literatur,<sup>64</sup> während die Poesie der Zukunft, auf die Friedrich Schlegel eigentlich abzielt, erst in den nachfolgenden Redebeiträgen zur Sprache kommt. Andrea-Schlegels Beitrag bildet somit die literaturhistorische Grundlage der im späteren

<sup>62</sup> Hier wird der von Schlegel vollzogene Wechsel zur *historischen* Anschauung von Antike und Moderne deutlich.

<sup>63</sup> Vgl. hierzu auch die folgenden, im selben Zeitraum entstandenen Notizbuch-Fragmente Schlegels: "Ohne Novellen zu kennen kann man Sh.[akespeare]'s Stücke nicht verstehn d[er] Form nach. –" (KFSA XVI: 180; v, 1162, 1797/98) sowie "Durch die Bekanntwerd[un]g mit Novellen <zugleich mit d[er] Liebe>, oder d[er] Anwendung derselben auf Δρ[Dramen], scheint eine *große Revolution* in ihm [Shakespeare; BO] vorgegangen zu sein" (KFSA XVI: 182; v, 1191, 1797/98). [Die bibliographischen Angaben der Notizbuch-Fragmente beziehen sich auch im folgenden auf den jeweiligen Band der *Kritischen-Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, die Seitenzahl, das zitierte Notizheft Schlegels (klein) und schließlich die Nummer des zitierten Fragments (kursiv) sowie (zur besseren Orientierung) die Jahreszahl(en) des Notizhefts: (Band: Seite; Heft, *Fragment*, Jahreszahl).]

<sup>64</sup> Abschließend gehen die "Epochen der Dichtkunst" sehr kurz auf die "falsche Poesie" der Franzosen ein und weisen im letzten, der zeitgenössischen deutschen Literatur gewidmeten Absatz sowohl auf den später folgenden "Brief über den Roman" als auch auf den "Versuch über den verschiedenen Stil in Goethe's früheren und späteren Werken" voraus (KFSA II: 302f.).

Gesprächsverlauf reflektierten Schaffung neuer, zukünftiger Dichtarten.<sup>65</sup> Ein solches Vorgehen wird von Schlegel bereits im 116. Athenäumsfragment befürwortet:

Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. (KFSA II: 183)

Der zweite Redebeitrag, Ludoviko-Schlegels "Rede über die Mythologie" ist dem "Geist" der zu schaffenden Poesie der Zukunft, dem frühromantischen "Mythologie-Projekt" gewidmet:

Die neue Mythologie muß [...] aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerke sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bett und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt. (KFSA II: 312)

Auch der "Geist" der Poesie, die Mythologie, soll demnach aus der antiken und der christlichen Mythologie transzendiert werden<sup>66</sup> und zugleich alle Werke einer zukünftigen Literatur in sich bergen. Die neue Mythologie wird hier als künstlicher und objektiver, alle existierenden Mythologien vereinender (Nähr-)Boden für die zukünftige Dichtkunst, die auch das Drama umfaßt, imaginiert.<sup>67</sup>

Paradoxerweise aber ist es ausgerechnet der "Brief über den Roman", in welchem Friedrich Schlegel seine (frühromantische) Theorie des 'romantischen' Dramas konkretisiert. Denn unter 'Roman' versteht Schlegel im *Athenäum* nicht den gängigen, engen Gattungsbegriff, sondern ein "romantisches Buch" (KFSA II: 335).<sup>68</sup> Das Schauspiel aber kann unter bestimmten Bedingungen ein solches "romantisches Buch" sein.

<sup>65</sup> Nach Mennemeier (1971: 324) handelt es sich hierbei um "das Verfahren einer transzendentalen künstlerischen Reflexion, die die Bedingung der Möglichkeit von Formen ebenso wie ihre Historizität kritisch ins Bewußtsein hebt, ohne die notwendige Berücksichtigung gattungshaft-organischer Bildungsgesetze zu vernachlässigen".

<sup>66</sup> Siehe auch Mennemeier (1971: 329): "Nirgends tritt so klar hervor, daß Schlegel mit seiner Forderung einer romantischen Universalpoesie nicht, in modernistisch bodenlosem Progressismus, auf eine Schöpfung aus dem Nichts, vielmehr, an historischen Vorbildern sich orientierend, zyklisch denkend, auf eine Synthese von Antikem und Modernem zielt."

<sup>67</sup> Vgl. auch Eichners Einleitung in KFSA II (bes. XCIf.).

<sup>68</sup> Und entsprechend heißt es in einem Notizbuch-Fragment *Zur Litteratur und Poesie* aus den Jahren 1797/98: "Auch unter den Romanen gibt's wieder eine lyrische – epische – dramatische Gattung" (KFSA XVI: 174; v, 1073, 1797/98). Ganz ähnlich heißt es im 116. Athenäumsfragment: "Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein" (KFSA II: 183). Benjamin (1974a), Eichner (1985a u. b), Szondi (1970), Mennemeier (1971) u.a. haben bereits überzeugend dargelegt, daß Schlegel für die Moderne – im Gegensatz zur Antike – überhaupt nur eine Dichtart postuliert: den 'Roman'. Vgl. außerdem Schlegels 60. Lyceums-Fragment: "Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich." (KFSA II: 154)



Ein 'Roman' im Schlegelschen Sinne<sup>69</sup> zeichnet sich zunächst dadurch aus, daß er zur Lektüre bestimmt, aber nicht mit dem epischen Stil gleichzusetzen ist<sup>70</sup>:

Alsdann liegt ein sehr wichtiger Gegensatz gegen das Schauspiel darin, welches bestimmt ist, angeschaut zu werden: der Roman hingegen war es von den ältesten Zeiten für die Lektüre, und daraus lassen sich fast alle Verschiedenheiten in der Manier der Darstellung beider Formen herleiten. (KFSA II: 335f.)<sup>71</sup>

Der hier von Schlegel erkannte Gegensatz von (griechischem) Schauspiel und (modernem) 'Roman' symbolisiert den kardinalen ästhetischen Unterschied zweier kultureller und literarischer Epochen: das Drama gilt Schlegel als die zentrale Gattung der Antike, während der 'Roman' die nachantike, moderne Epoche dominiert.<sup>72</sup> Damit ist es Friedrich Schlegel, der jenen "Übergang vom Romantischen als historischem Begriff zum Romantischen als ästhetischer Kategorie" (Schulz 2000: 10) vollzieht, welchen Schulz fälschlicherweise August Wilhelm Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen zuschreibt.

Als grundlegende Bedingung für den 'Roman' postuliert Schlegel weiter die "Beziehung [...] auf eine höhere Einheit, als jene Einheit des Buchstabens [...] durch das Band der Ideen" (KFSA II: 336), also eine – tendenziell philosophische – Beziehung auf die in der 'romantischen'

---

<sup>69</sup> Wieviel die Schlegelsche 'Roman'-Theorie Herders *Briefen zu Beförderung der Humanität* (1793-97) verdankt, der Shakespeares Dramen an diesem Ort bereits mit "philosophische[n] Roman[en]" vergleicht, deutet Eichner (1985a: bes. 164-168) an. Siehe Herder (1991: 546): "In jedem seiner [Shakespeares; BO] dramatischen Stücke lag also nicht nur ein Roman, sondern auch ein in seiner Art aufs vollkommenste nicht etwa beschriebener sondern dargestellter *philosophischer Roman* fertig, in dem die tiefsten Quellen des Anmutigen, Rührenden, wie andern Teils des Lächerlichen, Ergetzlichen geöffnet und angewandt waren. [...] so konnte man in England kaum andre als Romane in *Shakespeare's Manier*, d.i. Philosophische Romane erwarten."

<sup>70</sup> Denn schon im 116. Athenäumsfragment schreibt Schlegel die Mischung als zentrales Prinzip 'romantischer' Poesie fest, deren Bestimmung es ist, "alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen" sowie "Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald [zu] mischen, bald [zu] verschmelzen." Dennoch impliziert der Schlegelsche 'Roman'-Begriff eine Tendenz zur Prosa, die wiederum eine didaktische und philosophische Literatur meint. Die Mischung von Poesie und Prosa steht somit für die Synthese von Genialität (Poesie) und Kritik (Prosa).

<sup>71</sup> Schlegel erweitert hier den (herkömmlichen) Dramenbegriff insofern, als er das Drama als 'Roman' *auch* zur Lektüre bestimmt und damit nicht auf eine Aufführung bzw. Aufführbarkeit festlegt bzw. danach bewertet (vgl. auch Tiecks Begriff der "Phantasiebühne"). Zugleich aber schließt seine Definition eine Aufführung bzw. Aufführbarkeit des Dramas nicht grundsätzlich aus. In seinen späteren Schriften dagegen – etwa in den Notizheften sowie in der *Geschichte der alten und neuen Literatur* – wird Schlegel als Reaktion auf die auch von ihm beeinflusste Entwicklung des zeitgenössischen deutschen Dramas die Aufführbarkeit als eine Bedingung des 'romantischen' Formtypus des Dramas festschreiben. Auch Gerhard Kluge (1980: 187) merkt zur Problematik des 'Lesedramas' an, daß es F. Schlegel und den Frühromantikern nicht um die Ersetzung der dramatischen durch epische Strukturen geht, sondern das Dramatische vielmehr durch Episches und Lyrisches ergänzt werden soll. Zum Begriff des Lesedramas und einem damit verbundenen Innovationsanspruch vgl. außerdem Schulz (2000: bes. 12f.).

<sup>72</sup> Siehe auch das folgende Notizbuch-Fragment: "*Drei herrschende Dichtart[en]*. 1) *Tragödie* bei d[en] Griech[en] 2) *Satire* bei d[en] Römern 3) *Roman* <b[ei]> den Modernen /" (KFSA XVI: 88; v, 32, 1797/98).

Weltauffassung existierende Welt hinter den Dingen, auf das Unendliche, Absolute, Göttliche.<sup>73</sup> Diese Beziehung zum Unendlichen stellt der 'Roman' nach Benjamin (1974a: bes. 26-40) durch die in ihm angelegte unendliche Reflexion bzw. "Reflexion der Reflexion", für die Schlegel an dieser Stelle die Formulierung vom "Band der Ideen" verwendet, her.<sup>74</sup> Auch bei Novalis findet sich dieser Gedanke: "Indem ich [...] dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, romantisiere ich es" (Novalis II: 334, 105).

Die dritte Kondition des 'Romans' ist an den Werk-Begriff geknüpft, wie ihn Schlegel – bspw. alias Lothario im "Gespräch über die Poesie" – im *Athenäum* vertritt:

Eigentlich soll jedes Werk eine neue Offenbarung der Natur sein. Nur dadurch, daß es Eins und Alles ist, wird ein Werk zum Werk. Nur dadurch unterscheidet sich vom Studium. (KFSa II: 327)

Ein Werk zeichnet sich demnach für Schlegel dadurch aus, daß es zugleich individuell<sup>75</sup> und allgemein, subjektiv und objektiv, neu und in sich alles vorherige transzendierend, irdisch und absolut ist. Als konkrete Beispiele, die sich diesem Werk-Begriff annähern, nennt Marcus-Schlegel im "Versuch über den verschiedenen Stil in Goethe's früheren und späteren Werken" Shakespeares *Hamlet*, Cervantes' *Don Quixote* und Goethes *Wilhelm Meister*. Diese Texte werden dadurch zu Werken im Schlegelschen Verständnis, daß sie zwar "ein neues Individuum" darstellen, aber zugleich "eine Gattung für sich" bilden (KFSa II: 346), d.h. mit Benjamin (1974a: 78), daß "im Werke eine Reflexion" vorliegen muß, "welche sich entfalten, absolutieren und im Medium der Kunst auflösen läßt". Ein Werk reflektiert mit Schlegel die eigene Gattung, transzendiert sie und hebt sie so auf eine höhere Stufe.<sup>76</sup> Es ist demnach zugleich progressiv,

---

<sup>73</sup> Die Begriffe des Unendlichen, Absoluten und Göttlichen werden von Schlegel mehr oder weniger synonym gebraucht. Sie sind Teil der von Benjamin (1974a) als "mystisch" bezeichneten Schlegelschen Terminologie, d.h. sie sind weder mit den herkömmlichen Begriffen identisch, noch lassen sie sich einfach "übersetzen". Auch Schlegels Begriff des Objektiven steht in den frühromantischen Schriften im semantischen Umfeld der oben angeführten Termini. Vgl. auch Novalis, der in seinen *Vermischten Bemerkungen* notiert: "Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft" (Novalis II: 242, 36).

<sup>74</sup> "Die Kategorie, unter der die Romantiker die Kunst erfassen, ist die Idee. Die Idee ist der Ausdruck der Unendlichkeit der Kunst und ihrer Einheit. Denn die romantische Einheit ist eine Unendlichkeit" heißt es mit Blick auf den Schlegelschen Ideen-Begriff bei Benjamin (1974a: 111).

<sup>75</sup> Mennemeier (1971: 319) erklärt den Begriff der Individualität bei Schlegel aus dessen Gegensatz zum Begriff der Subjektivität: "Individualität, im Denken Schlegels das genaue Gegenteil von 'Subjektivität', zentrale implizite Kategorie des Schlegelschen Poesieprogramms von Anfang an, konstituiert sich dialektisch; im Durchbruch durch die Beschränktheit des empirischen Selbst, im kritisch umsichtigen Anschluß an das Andere, v.a. den geschichtlichen Zusammenhang der Kunst und des Wissens gewinnt das Ich paradoxer Weise den eigenen 'Mittelpunkt'."

<sup>76</sup> Vgl. die Definition der frühromantischen Reflexion bei Benjamin (1974a: 93): "Die Reflexion transzendiert die jeweilige geistige Stufe, um auf die höhere überzugehen."

"universal" und individuell, d.h. einzigartig.<sup>77</sup>

Ein Drama, das die genannten Voraussetzungen erfüllt, ist demnach mit Schlegel ein 'Roman' oder zumindest ein "angewandter Roman"<sup>78</sup> und damit ein 'romantisches' Drama. Schlegels im "Brief über den Roman" entwickelter Entwurf einer zukünftigen 'romantischen' Poesie berücksichtigt also durchaus das Drama, wenngleich ihm nicht mehr dieselbe Bedeutung beigemessen wird wie noch im Studium-Aufsatz. Die Gattung der Moderne und damit der Zukunft ist hier der 'Roman', dessen deskriptive Theorie aber zugleich den im Studium-Aufsatz nur angedachten vierten Formtypus des Dramas – das zukünftige 'romantische' Drama – näher bestimmt. Zugleich versteht Schlegel das im obigen Sinne 'romantische' Drama Shakespeares als Grundlage und Voraussetzung für einen zukünftigen 'Roman' (vgl. KFSA II: 336).<sup>79</sup> Das erkennt auch Cometa (2000: 22), die zu dem Schluß gelangt,

[...] daß er [Friedrich Schlegel; BO] dazu neigt, die höchsten Formen der westlichen Dramaturgie – z.B. Shakespeare und Calderón – im Rahmen einer allumfassenden Theorie des Romans zu lesen, indem er das Dramatische im Romanhaften aufzulösen versucht und alle dramatischen Formen als ›Bausteine‹ einer progressiven und unendlichen dramatischen Gattung der Zukunft betrachtet.<sup>80</sup>

Wenn Friedrich Schlegel letztlich im *Athenäum* vom 'Roman' als der 'romantischen' Form per se spricht, so ist das – 'romantische' – Drama immer mitgedacht: zwar ist nicht jedes Drama ein 'Roman' im Schlegelschen Sinne, aber ein 'Roman' – d.i. im Schlegelschen Verständnis

<sup>77</sup> Nach Benjamin (1974a: 72f.) bezieht sich der Werk-Begriff Schlegels durch die diesem zugrundeliegende Reflexion primär auf die *Form* des Kunstwerks: "Die romantische Theorie des Kunstwerks ist die Theorie seiner Form. [...] Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. Sie ist die Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also a priori als ein Daseinsprinzip zugrunde [...]." Benjamin (1974a: 71) betont die Neuheit des Schlegelschen Werk-Begriffs gegenüber Herder und Moritz, die das Kunstwerk mit dem "Kriterium eines bestimmten immanenten Aufbaues des Werkes selbst" und den "Allgemeinbegriffen der Harmonie und Organisation" zu bestimmen versuchten.

<sup>78</sup> Lothario-Schlegel führt bereits in dem dem "Brief über den Roman" vorhergehenden Gespräch mit den Freunden aus: "Das Drama ist im Vergleich mit dem was Ludoviko im Sinn hat, nur eine angewandte Poesie. Doch kann, was in meinem Sinne ein Werk heißt, in einem einzelnen Fall sehr wohl auch objektiv und dramatisch in Ihrem Sinne sein." (KFSA II: 328)

<sup>79</sup> Neben den Dramen Shakespeares bilden nach Mennemeier (1971: 353) hauptsächlich "die älteren Romanzen und Romane" den Ausgangspunkt für den zukünftigen 'Roman' – "lauter literarische Gebilde, die Schlegel nicht als solche zu beleben, sondern die er in eine höhere, transzendentalpoetisch geläuterte Welt der Poesie zu versetzen wünscht."

<sup>80</sup> Insofern hält Schlegel Drama und Roman also nicht für grundsätzlich entgegengesetzte Gattungen, denn es "[...] findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen Drama und dem Roman statt, daß vielmehr das Drama, so gründlich und historisch wie es Shakespeare z.B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist" (KFSA II: 336). Vgl. auch das in etwa zur gleichen Zeit entstandene Notizbuch-Fragment: "Seine [Shakespeares; BO] Werke sind weit mehr als öp[Dramen]. –" (KFSA XVI: 181; v. 1174, 1797/98). Vgl. schon Herders Bezeichnung der Shakespeareschen Dramen als "philosophische Romane" (vgl. Anm. 36) sowie A.W. Schlegels Begriff der Shakespeareschen "Romanspiele" (vgl. Kapitel 1.2).

'romantische' Poesie – kann durchaus die Gestalt eines Dramas annehmen.<sup>81</sup>

Die Definition des Schlegelschen 'Romans'<sup>82</sup> wiederum zielt auf einen "sentimentalen Stoff in einer fantastischen Form" (KFSA II: 333).<sup>83</sup> Das Sentimentale ist für Schlegel

[...] das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben [...]. (KFSA II: 333f.)

Das "geistige" Gefühl der Liebe bildet somit den Mittelpunkt, ja den mythologischen Kern aller 'romantischen' Dichtung. Und weiter heißt es:

Nur die Fantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen und als Rätsel darstellen; und dieses Rätselhafte ist die Quelle von dem Fantastischen in der Form aller poetischen Darstellung. Die Fantasie strebt aus allen Kräften sich zu äußern, aber das Göttliche kann sich in der Sphäre der Natur nur indirekt mitteilen und äußern. (KFSA II: 334)

Der 'romantische' Dichter hat demnach keine geringere Aufgabe als jene, den Bezug des Irdischen, Individuellen auf das Ewige, Göttliche, mit anderen Worten auf das Unendliche, Absolute darzustellen, also eine "durchgängige Verwandlung der gegenständlichen, 'endlichen' Dimensionen eines poetischen Werks durch das Prinzip des andersartigen Unendlichen" (Mennemeier 1971: 349) zu vollziehen. Diese nahezu religiöse Funktion des 'Romans' soll auch und gerade im Drama zum Ausdruck gebracht werden.<sup>84</sup>

<sup>81</sup> Vgl. auch Mennemeier (1971: 354) sowie Cometa (2000: 29f.), die von Schlegels "Suche nach einem Drama" spricht, "welches 'wie ein Roman' in sich sowohl Momente des ausdrücklich philosophischen Denkens aufnehmen kann wie auch Formen der Selbstironie".

<sup>82</sup> Mit der Schlegelschen Theorie des 'Romans', die weniger als die Theorie einer Gattung als vielmehr als eine allgemeine Literaturtheorie zu verstehen ist, setzen sich ausführlich Eichner (1985a) und Schanze (1985a) auseinander.

<sup>83</sup> Da zur sentimental und fantastischen Tendenz des 'Romans' später noch die mimische tritt, sieht Eichner (1985a) eine Beziehung dieser 'Roman'-Definition zu folgendem Notizbuch-Fragment:

F S M  
" 0 0 0 [absolute Fantastik, absolute Sentimentalität, absolute Mimik] sind die *poetisch[en] Ideen*. – «Das poetische

$$\text{Ideal} = \sqrt[0]{\frac{\text{FSM}^{\frac{1}{0}}}{0}} = \text{Gott.}'' \text{ (KFSA XVI: 148; v. 739, 1797/98).''}$$

Dieses Fragment besagt, daß alle Poesie 'romantisch' sein soll und bestimmt, wie Eichner (1985a) zeigt, die Schlegelsche Theorie der 'romantischen' Poesie grundlegend – sowohl in der Athenäumszeit als auch in den Wiener Vorlesungen. Im "Gespräch über die Poesie" tritt zu den genannten Kategorien noch die reflektierende bzw. philosophische Tendenz.

<sup>84</sup> Esslins (1994: 416) Definition des kosmischen ('romantischen') Dramas interpretiert diese Beziehung auf das Unendliche wie folgt: "[...] the hero's personal fate is not only heightened to a metaphor of the condition of modern Man himself, it also becomes the vantage point from which the whole of humanity's existential situation and history can be surveyed in a highly compressed and comprehensive shape."

Im Hinblick auf den zukünftigen Formtypus des 'romantischen' Dramas bewertet Schlegel im vierten Teil seines "Gesprächs über die Poesie" Goethes Dramen – allen voran den *Tasso* – als wegweisend:

Das Charakteristische im TASSO ist der Geist der Reflexion und der Harmonie; nämlich daß alles auf ein Ideal von harmonischem Leben und harmonischer Bildung bezogen und selbst die Disharmonie in harmonischem Ton gehalten wird. [...] Alles ist hier Antithese und Musik, und das zarteste Lächeln der feinsten Geselligkeit schwebt über dem stillen Gemälde, das sich am Anfange und Ende in seiner eignen Schönheit zu spiegeln scheint. (KFSA II: 342f.)<sup>85</sup>

Goethes *Tasso* nähert sich damit dem Schlegelschen Formtypus des 'romantischen' Dramas an oder wird zumindest von Schlegel als ein erster – gelungener – Versuch in diese Richtung gedeutet. Besonders der bereits im zweiten Stück des ersten *Athenäum*-Bandes gewürdigte *Wilhelm Meister* aber entspricht der Schlegelschen Vision einer neuen deutschen Literatur:

Diese große Kombination eröffnet eine ganz neue endlose Aussicht auf das, was die höchste Aufgabe aller Dichtkunst zu sein scheint, die Harmonie des Klassischen und Romantischen. (KFSA II: 346)

In dem auf diesen Beitrag über Goethes Werke folgenden Gespräch hält Lothario-Schlegel es aber auch für möglich, die griechische Tragödie zu erneuern:

Wenn erst die Mysterien und die Mythologie durch den Geist der Physik verjüngt sein werden, so kann es möglich sein, Tragödien zu dichten, in denen alles antik, und die dennoch gewiß wären durch die Bedeutung den Sinn des Zeitalters zu fesseln. Es wäre dabei ein größerer Umfang und eine größere Mannigfaltigkeit der äußern Form erlaubt ja sogar ratsam, ungefähr so, wie sie in manchen Nebenarten der alten Tragödie wirklich stattgefunden hat. (KFSA II: 350)<sup>86</sup>

Zugleich aber weist er dem Formtypus der griechischen Tragödie einen mythologischen und denen des Shakespeareschen sowie des 'romantischen' Dramas einen historischen Inhalt zu, da

<sup>85</sup> Nach Mennemeier (1971: 359) – im Anschluß an Benjamin (1974a) – bedeutet "Reflexion" bei Schlegel "nicht, daß hier (vom Autor bzw.) von den Figuren Reflexionen angestellt würden (was immerhin auch der Fall ist); 'Reflexion' meint, gleich der 'poetischen Reflexion' des Athenäum-Fragments 116, komplexe, dichte poetische Struktur, das Bezogensein aller Bestandteile des Stücks auf einen im Unendlichen liegenden Punkt, auf ein 'Ideal von harmonischem Leben' (Staiger)."

<sup>86</sup> Gerade hier wird deutlich, daß Schlegel in formtypologischen Kategorien denkt, die dem Dichter zumindest theoretisch freistellen, zu jeder Zeit frei zwischen den vier verschiedenen Formtypen zu wählen. So versteht Schlegel in seinem späteren Aufsatz "Literatur" (1803) auch sein eigenes dramatisches Experiment, *Alarcos*, sowie das Drama seines Bruders, *Ion*, als Versuche, die antiken Formtypen zu meistern. In den Pariser Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* (1803/04) aber wird er sich von dieser Position distanzieren. Dort nämlich heißt es beispielsweise von der griechischen Komödie, daß ihre Wiederherstellung durch die Deutschen zweckwidrig sei (vgl. KFSA XI: 83).

[...] wir bei einem historischen Sūjet nun einmal die moderne Behandlungsart der Charaktere verlangen, welche dem Geist des Altertums schlechthin widerspricht. (KFSA II: 351)<sup>87</sup>

#### b) Athenäumsfragmente (1798)<sup>88</sup>

Die wenigen dem Drama gewidmeten Athenäumsfragmente Friedrich Schlegels betreffen und charakterisieren alle bislang von ihm definierten Formtypen des Dramas.<sup>89</sup>

Im Hinblick auf die griechische Komödie bleibt Schlegel im 134. Athenäumsfragment bei seiner bereits in "Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie" vertretenen Position, die Komödie des Aristophanes sei der nicht wieder zu erreichende "Olymp der Komödie" (KFSA II: 189), in dessen Nähe die 'romantische' Persiflage nicht annähernd reicht. Der Vergleich der Dramen Gozzis mit den Komödien des Aristophanes in den Athenäumsfragmenten 244 und 246 zeigt, daß diese in der Tradition des antiken Formtypus der Komödie stehen, ohne dieses Ideal zu erreichen, denn "[d]as Wesen der komischen Kunst [...] bleibt immer der enthusiastische Geist und die klassische Form" (KFSA II: 206, A 246). Die Komödie kann demnach kein 'Roman' sein und wird als Dichtungsart der Zukunft ad acta gelegt – ein Schicksal, welches die Tragödie teilt: beide Formtypen werden im 251. Athenäumsfragment als dem Zeitalter ungemäß bewertet. Wie das nachantike Drama soll auch das 'romantische' der Zukunft eine Mischung komischer und tragischer Elemente vornehmen, statt rein tragisch oder rein komisch zu sein.

Das moderne Drama Shakespeares lobt Schlegel ob der Shakespeareschen "Korrektheit", welche die "absichtliche Durchbildung und Nebenausbildung des Innersten und Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen, praktische Reflexion des Künstlers" (KFSA II: 208, A 253) bezeichnet. Er hebt besonders ihren antithetischen Aufbau, die musikalische Symmetrie, die "Parodie des Buchstabens und [...] Ironie über den Geist des romantischen Drama", die "höchste und vollständigste Individualität" sowie deren vielseitigste Darstellung hervor (vgl. KFSA II: 208, A 253).

Der vierte Formtyp, das transzendente Drama der Zukunft, schließlich wird flüchtig als "drastisch" (vgl. KFSA II: 171, A 42) oder "auf den Effekt gemacht" und "national" (vgl. KFSA II: 186, A 126) charakterisiert. Es soll nach Athenäumsfragment 245 – wie der 'Roman' – eine Art

<sup>87</sup> Eine historische bzw. moderne Behandlungsart der Charaktere impliziert gegenüber der idealischen, daß sie in sich widersprüchlich angelegt sein darf.

<sup>88</sup> KFSA II (165-255).

<sup>89</sup> Gemeint sind die Fragmente, welche sich explizit auf das Drama beziehen. Alle Athenäumsfragmente Schlegels zum 'Roman' schließen – wie oben gesehen – das 'romantische' Drama zwar ebenfalls ein, können hier aber keine Berücksichtigung finden.

Mikrokosmos darstellen, und zwar insofern, als es Gegensätze wie Unglück und Glück, Kunst und Natur, Tugend und Laster sowie außerdem Geist, Witz, Philosophie, Moral und Politik vereinen soll (vgl. KFSa II: 206).<sup>90</sup>

In seinen frühromantischen Schriften, so läßt sich resümieren, entwirft Friedrich Schlegel das folgende *historische* Stufenmodell für das Drama: auf die antiken Formtypen der Tragödie und Komödie, die das Gattungsideal verkörpern, folgt der Formtyp des Shakespeareschen bzw. nachantiken Schauspiels und aus der Synthese dieser drei ästhetisch unterschiedlichen historischen Dramenformen soll das Drama der Zukunft als Typus des 'romantischen' Dramas hervorgehen.<sup>91</sup> Indem das 'romantische' Drama die historischen Gattungstypen reflektiert und transzendiert, d.h. auf einer höheren Stufe in einem neuen, zugleich individuellen und objektiven (unendlichen) Drama vereint, konstituiert es sich im Schlegelschen Verständnis als 'Roman' und läßt sich – in Anlehnung an Friedrich Schlegels Begriff der Transzendentalpoesie, der mit Benjamin (1974a: 93) "die romantische Poesie als die absolute poetische Reflexion" darstellt – als Transzendentaldrama bezeichnen.<sup>92</sup> Die frühromantische Dramentheorie Schlegels ist somit als ein wesentlicher Teil seiner im 116. Athenäumsfragment manifestartig verkündeten Theorie der progressiven Universalpoesie zu verstehen.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Wendriner (1909: 158f.) vertritt die Auffassung, dieses Athenäumsfragment Schlegels sei ironisch gemeint und wende sich gegen Kotzebue und Co. Dagegen aber sprechen, erstens, der Kontext, denn die umliegenden Fragmente setzen sich keineswegs ironisch, sondern sehr ernsthaft mit der transzendentalen Poesie auseinander (vgl. KFSa II: 206, A 247), und, zweitens, verschiedene Notizbuch-Fragmente Schlegels, die das 'romantische' Drama ebenfalls als Mischung imaginieren. Siehe dazu Kapitel 2.7.

Die weiteren *Athenäumstexte* Schlegels (vgl. Anm. 23) sind für seine Dramentheorie insofern relevant, als sie seine frühromantische Literaturtheorie weiter ausführen. Eine Ausnahme bildet Schlegels Wilhelm-Meister-Rezension "Über Goethes Meister", in welcher Schlegel konkret auf Shakespeares *Hamlet* zu sprechen kommt, den er dort ob seiner "tiefe(n) Künstlichkeit und Absichtlichkeit" und seinem "Geist der Betrachtung und der Rückkehr in sich selbst" lobt und wie den rezensierten Roman zur "sehr geistigen Poesie" zählt (vgl. KFSa II: 139f.). Damit erfüllt das Shakespearesche Schauspiel bereits wesentliche Forderungen Schlegels an das 'romantische' Transzendentaldrama.

<sup>91</sup> Vgl. dazu auch Marcus-Schlegel: "Vergessen Sie nicht das Vorbild, welches so wesentlich ist, uns in der Gegenwart zu orientieren, und uns zugleich beständig daran erinnert uns zur Vergangenheit zu erheben, und der bessern Zukunft entgegen zu arbeiten" (KFSa II: 350). Das moderne, zeitgenössische Drama (bspw. Lessings) spielt in diesem Modell nur eine periphere Rolle. Schlegel betrachtet es mehr oder weniger als eine falsche Tendenz innerhalb der Literaturhistorie.

<sup>92</sup> Auch Ehrlich (1969: 159) versteht das 'romantische' Drama in den Berliner Vorlesungen (1802-04) A.W. Schlegels als "eine prinzipielle Variante der transzendentalen Poesie".

<sup>93</sup> Benjamin (1974a: 92) erkennt sehr richtig, daß es sich bei der 'progressiven Universalpoesie' im Sinne Schlegels und Novalis' "nicht um ein Fortschreiten ins Leere, um ein vages Immer-besser-dichten, sondern um stetig umfassendere Entfaltung und Steigerung der poetischen Formen" handelt.

### 1.1.2 Spätere Schriften (1802-1823)

Die Zäsur, die die frühen und späteren Schriften Friedrich Schlegels voneinander trennt, fällt zeitlich in etwa mit seiner Paris-Reise 1802 zusammen,<sup>94</sup> und wirkt sich auf Schlegels Literaturtheorie im Allgemeinen und seine Dramentheorie im Besonderen aus.<sup>95</sup> Deshalb sollen im folgenden Kapitel die den frühromantischen Schriften Schlegels nachfolgenden Texte, sein in der Zeitschrift *Europa* publizierter Aufsatz "Literatur" (1803), die zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Notizbuch-Fragmente sowie die zu Paris bzw. Köln und Wien gehaltenen Vorlesungen (1803/04 und 1812) im Hinblick auf die dort artikulierten Gedanken zum 'romantischen' Transzendentaldrama analysiert werden. Die zentrale Neuerung ist die in diesen Schriften vollzogene Rückkehr Schlegels zu den herkömmlichen Gattungsbegriffen. Mit Schlegel selbst könnte dieser Schritt als die "Wiedergeburt" (KFSA XVII: 319; xx, 269, 1811) der einzelnen Gattungen aus dem 'Roman', d.h. als Ausdruck der frühromantischen Dekonstruktion bzw. Auflösung der Gattungen, "in einem völlig neuen Geiste" (Cometa 2000: 26) gedeutet werden.<sup>96</sup> Damit würde Schlegel nicht zu konservativen Positionen zurückkehren, sondern sein eigenes "System" erfüllen, das von Cometa (2000: 26) wie folgt paraphrasiert wird:

Die Deutung der literarischen und philosophischen Texte entwickelt sich also in drei Vorgängen: die Charakterisierung, die Zergliederung und die διασκευή, mit anderen Worten also die Analyse, die Dekonstruktion und der Wiederaufbau in einem völlig neuen Geiste.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Dramentheorie der frühen und jener der späteren Schriften besteht darin, daß Schlegel die Prämissen des Dramas anfänglich vor allem aus der Analyse des griechischen und Shakespeareschen Dramas gewinnt, während in den späteren

---

<sup>94</sup> In dieses Jahr fällt im übrigen auch die unter Goethes Leitung stehende Aufführung des einzigen von Schlegel realisierten Dramas, *Alarcos*, dessen Premiere er in Weimar – auf der Durchreise nach Paris – beiwohnt. Zum *Alarcos* siehe Kapitel 3.3.

<sup>95</sup> Auch Schlegels Konvertierung zum Katholizismus im Jahre 1808 steht im Kontext dieses Bruchs zwischen dem Schlegel der Frühromantik und dem späteren Schlegel. So betrachtet Behler (1956: 261f.) das Christentum als entscheidendes Kriterium des von ihm als "Wendepunkt" bezeichneten Wandels innerhalb des Schlegelschen Denkens: "Sie [die Notizbuch-Fragmente; BO] stellen dar, wie aus dem Ziel, eine neue Religion zu stiften, der Zeit einen neuen Mittelpunkt, einen neuen Mythos zu geben und das Bewußtsein mit der Vereinigung von Poesie und Philosophie zu renovieren, allmählich die Erkenntnis heranreift, daß diese Religion als universales Lebensprinzip und diese große, Sein und Werden, Natur und Geschichte unfassende Weltanschauung im Christentum schon vorhanden ist und daß es nicht darum geht, eine neue Religion zu konstruieren, sondern nur darum, die vorhandene richtig zu verstehen." Vgl. auch Behler (1998).

<sup>96</sup> Da Schlegel den Roman-Begriff hier nicht mehr in einem frühromantischen Verständnis, sondern im Sinne des herkömmlichen Gattungsbegriffes verwendet, entfällt nachfolgend die Kennzeichnung durch einfache Anführungszeichen.



Texten hauptsächlich die Dramen Calderóns sowie das zeitgenössische deutsche Schauspiel von Friedrich Schiller bis Zacharias Werner theoriebildend wirken.<sup>97</sup> Es scheint weniger der Formtypus des transzendentalen Dramas zu sein, der Schlegel hier interessiert, als vielmehr das zeitgenössische Schauspiel, welches er mit seinen theoretischen Schriften zu beeinflussen hofft.<sup>98</sup> Insofern ändert sich Schlegels Ansicht vom Drama grundlegend, auch im Hinblick auf dessen Rolle und Bedeutung innerhalb der Literatur. Erste Anzeichen dafür finden sich in dem 1803 in Paris verfaßten Text "Literatur".

### 1. "Literatur" (1803)<sup>99</sup>

Dieser erste Text der sogenannten zweiten, post-frühromantischen Phase des Schlegelschen Denkens versucht – von Paris aus – eine erste Einschätzung der frühromantischen Errungenschaften in Deutschland<sup>100</sup> sowie des Zustandes der deutschen Literatur um 1800 zu geben, welche abschließend mit der zeitgenössischen Literatur Frankreichs verglichen wird.

Als "Mittelpunkt" und "Grundlage" der neuen deutschen Literatur (seit dem Sturm und Drang) bezeichnet Schlegel die Philosophie des Idealismus, die diese Literatur und ihr Wesen – Universalität und progressiver Geist der Freiheit – wissenschaftlich konstituiert und sichert (vgl. KFSa III: 5). Zugleich wertet er die Poesie als "die göttliche Denkart", die der Philosophie durch ihre Form überlegen ist und ihm deshalb als "die erste und höchste aller Künste und Wissenschaften" (KFSa III: 7) erscheint<sup>101</sup>:

So wie aber die Poesie als das letzte Ziel und die höchste Vollendung des Ganzen, so ist der Idealismus als die wesentliche Bedingung *sine qua non*, als Erhaltungsmittel und Grundlage unserer neuen Literatur zu betrachten. (KFSa III: 7)

Diese Bereicherung der deutschen Poesie durch die Philosophie macht sie in Schlegels Augen der

---

<sup>97</sup> Shakespeare gerät freilich nicht ganz aus dem Blickfeld Schlegels, tritt aber zeitweise hinter den neuentdeckten Calderón zurück.

<sup>98</sup> Die zweite Phase der Schlegelschen Kritik läßt sich daher mit Welleks (1959a: 270) Begriff der "produktiven" Kritik fassen, die das "'Organon' einer sich gerade bildenden Literatur" darstellt. Wellek (1959a: 270) definiert unter Verwendung Schlegelscher Termini weiter: "Damit wird sie zu einer Kritik, 'die nicht bloß erklärend und erhaltend, sondern die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt, durch Lenkung, Anordnung, Erregung'." Vgl. dazu wiederum den schöpferischen Begriff der Kunstkritik, wie ihn Benjamin (1974a) an Schlegel und Novalis entwickelt.

<sup>99</sup> KFSa III (3-16). Zuerst publiziert in *Europa* 1/1 (41-63).

<sup>100</sup> Dabei wertet Schlegel diese Epoche als die eines Umbruchs, für die "rastlose Tätigkeit und universelle Wechselwirkung aller der Künste und Wissenschaften" (KFSa III: 3) bestimmend gewesen sei. Dieser Umbruch symbolisiert in Schlegels Augen den Beginn eines neuen Zeitalters der deutschen Literatur.

<sup>101</sup> Vgl. auch Benjamin (1974a: 72), der die 'romantische' Theorie des Kunstwerks als die "Theorie seiner Form" deutet.

zeitgenössischen europäischen Literatur weit überlegen.

Im Hinblick auf die Friedrich Schlegelsche Poetik des Dramas ist die hier von ihm vorgenommene Einteilung der Literatur in exoterische und esoterische Poesie relevant, die die frühromantischen Positionen des Verfassers modifiziert. Nach dem Vorbild der antiken Philosophie nennt Schlegel "diejenige [Poesie; BO], welche das Ideal des Schönen in dem Verhältnisse des menschlichen Lebens darstellt, und sich in die Sphäre desselben beschränkt, d.h. die dramatische" (KFSA III: 11) exoterische Poesie, während er als esoterische "diejenige Poesie" bezeichnet, "die über den Menschen hinausgeht, und zugleich die Welt und die Natur zu umfassen strebt, wodurch sie mehr oder weniger in das Gebiet der Wissenschaft übergeht" (KFSA III: 11). Als Beispiele für die exoterische Poesie führt Schlegel Schillers *Johanna von Orleans*, August Wilhelm Schlegels *Ion* und seinen eigenen *Alarcos* an, von dem es hier heißt:

[...] es soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Worts, aber in romantischem Stoff und Costum.  
(KFSA III: 14)<sup>102</sup>

Die esoterische Literatur, der Roman und Gedicht entsprechen, sieht er durch *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis, einige didaktische Gedichte Schillers und August Wilhelm Schlegels sowie die *Genoveva* Ludwig Tiecks repräsentiert. Tiecks Schauspiel, das Schlegel hier explizit als "Gedicht" bezeichnet, gilt ihm zudem als überragendes Beispiel für eine mythische Poesie.<sup>103</sup>

Wenn die Schlegelsche Einteilung der Poesie in exoterische und esoterische auf Platons "Liniengleichnis" und Zwei-Welten-Theorie zurückzuführen ist, so bedeutet dies für das Drama, daß es auf die Welt des Sichtbaren – das Reich der Gegenstände und Lebewesen – beschränkt bleibt, welche primär von den menschlichen Sinnen wahrgenommen wird. Das Reich der Ideen aber bliebe demzufolge ausschließlich dem Roman und der Lyrik vorbehalten, die aller Anschauung entbehren und nur der Vernunft zugänglich sind. Wenn aber die idealistische

---

<sup>102</sup> Zum zeitgenössischen deutschen Drama bemerkt Schlegel außerdem mit gebührendem Lob für Goethe und dessen Weimarisches Hoftheater: "Auf dem deutschen Theater herrschte bisher die Prosa und die Platttheit [...]. Gegenwärtig aber bietet die Aufführung des Shakespeareschen HAMLETS dem Originalen gemäß, der Schillerschen Trauerspiele, IPHIGENIA von Goethe, des ION und des ALARKOS, wozu wir auch noch die BRÜDER des Terenz gesellen können, so wie mehrere andere metrische Übersetzungen, von denen nicht nur der Erfolg schon an sich im Vergleich mit der bisherigen Armut den Wünschen der Kunstfreunde sehr entsprechend sein muß, sondern die auch hoffen lassen, daß bald ein hinlängliches Fundament vorhanden sein werde, um unter einer Direktion, die der des Weimarischen ähnlich wäre, ein Theater zu gründen, das durchaus nur im Gebiete der schönen Kunst seine Existenz hätte [...]." (KFSA III: 4)

<sup>103</sup> Vgl. KFSA III (13): "Die *Genoveva* bleibt in dieser Rücksicht eine göttliche Erscheinung. Wenn das Pittoreske in der ersten, und das Musikalische in der zweiten Hälfte des Gedichts, etwas mehr herausgehoben würde, so dürfte auch die dramatische Wirksamkeit desselben sichtbar werden, die jetzt von der umfassenden Größe, und durch einzelne Zufälligkeiten verschwindet."

Philosophie die Grundlage aller Poesie bildet, wie Schlegel selbst schreibt, so muß auch das Drama in das Reich der Ideen vordringen, auf dessen Ebene die tiefere Bedeutung des Sichtbaren – die unsichtbare, unendliche Ebene hinter den Dingen – liegt. Am Beispiel von Tiecks Schauspiel *Genoveva*, das eigentlich zwischen der exoterischen und der esoterischen Poesie schwebt, weil es beide Prinzipien in sich vereint, von Schlegel aber ausschließlich der esoterischen Poesie zugeordnet wird, weil es sich auf eine mythische Ebene – und damit auf das Reich der Ideen – bezieht und in seinen Augen 'romantisch' im Sinne von undramatisch ist, wird deutlich, daß Schlegels Idee vom Drama sich gegenüber den frühromantischen Schriften verändert hat.

Die hier von Schlegel vorgenommene Einteilung der Poesie widerspricht demnach insofern seinen eigenen frühromantischen Positionen, als sie die Gattungen Drama und Roman wieder auseinanderdividiert, während das Drama noch im "Gespräch über die Poesie" unter bestimmten Voraussetzungen ein 'Roman' sein und demzufolge sowohl exoterische als auch esoterische Züge aufweisen konnte. In der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen deutschen Literatur entfernt sich Friedrich Schlegel also bereits 1803 von der Idee eines 'romantischen' Transzendentaldramas.

## 2. Fragmente zur Poesie und Literatur (ca. 1797-1823)<sup>104</sup>

In den von Wilhelm Dilthey als "wissenschaftliche Tagebücher" bezeichneten literarischen Notizheften Schlegels finden sich zahlreiche Gedanken und Fragmente zum Drama. Schlegel setzt sich hier einerseits mit dem griechischen, 'romantischen' und zeitgenössischen Drama auseinander und plant andererseits eine beachtliche Anzahl eigener Dramen sowie eine Ergänzung seines *Alarcos* (vgl. KFSa XVI: 493; xii, 338; 1802).

Da diese über einen sehr großen Zeitraum hinweg entstandenen Fragmente zu Schlegels Lebzeiten nicht publiziert wurden, in dieser Form vermutlich auch nicht zur Veröffentlichung gedacht waren<sup>105</sup> und einige Notizhefte gar als verloren gelten, entbehren sie einer rezeptionsfreundlichen Kohärenz. Sie sind im Gegenteil in sich widersprüchlich und lassen nur Tendenzen des Schlegelschen Denkens erkennen. Dennoch soll im folgenden versucht werden,

<sup>104</sup> Das Kapitel wertet die in den Bänden XVI und XVII der KFSa publizierten Notizbuch-Fragmente aus.

<sup>105</sup> Obwohl Behler (1998: 217f.) davon berichtet, daß es durchaus in der Absicht Schlegels lag, diese Notizhefte zu publizieren, um, so Behler, die Entwicklung von seinem frühromantischen zu seinem spätrromantischen Schaffen in einen genealogischen Zusammenhang zu stellen. Eine vorgesehene Auswahl bzw. Gestaltung dieser von Schlegel angedachten Veröffentlichung aber ist nicht bekannt.

die in den Notizheften vertretenen Ansichten Friedrich Schlegels zum Drama unter verschiedenen Aspekten zu beleuchten.

#### a) Aufwertung des Dramas

Im Vergleich zum *Athenäum* gewinnt das Drama als Gattung in den Notizbuch-Fragmenten an Bedeutung, auch gegenüber dem Roman. An erster Stelle aller literarischen Gattungen jedoch steht die Epik, die zugleich die Quelle aller anderen Gattungen ist<sup>106</sup>:

λυρ[Lyrik] – Rom[an] – Δρ[Drama] ist so zu sagen die *angewandte abgeleitete* Poesie. – Die *epische* ist aus der *Quelle* und selbst Quelle aller jener übrigen. – [...] (KFSA XVII: 337; xxi, 54, 1812)<sup>107</sup>

Dies scheint gerade für die zeitgenössische deutsche Literatur zu gelten, die eben einer solchen Quelle noch entbehrt:

Unsere Poesie hat noch keine Basis; am ersten sind das noch die Romane (Meister, Sternbald) – allein es ist eine FALSCHHE. – Nur ein EPISCHES Gedicht wäre die rechte (Nibelungen Lied, deutsches). (KFSA XVII: 513; xxv, 7, 1802-03)

Der Roman verliert demnach an Bedeutung und wird in einem späten Fragment gar als "falsche Tendenz" verworfen:

Die Poesie hat nur DREY Gattungen, episch, dramatisch, lyrisch – der ROMAN ist nur eine falsche Tendenz von der an sich richtigen Verknüpfung zwischen Poesie und φσ[Philosophie] – [...] (KFSA XVII: 445f.; xxii, 181, 1817-20)

Die Aufwertung des Dramas dagegen kommt in diesem Gedanken zum Ausdruck:

DRAMAT[ISCH] also allerdings wohl die rechte Grundform der Poesie. (KFSA XVII: 513; xxv, 6, 1802-03)<sup>108</sup>

Das neue, moderne Drama nähert sich aber nach Schlegel durch die Prosaform (vgl. XVII: 29;

<sup>106</sup> Zur Rolle der Epik vgl. außerdem KFSA XVII (444; xxii, 173, 1817-20), wo die epische Dichtkunst als "Centralpoesie" bezeichnet wird, von der Lyrik, Drama und Roman abzuleiten sind.

<sup>107</sup> Wenn ein Notizbuch-Fragment nur auszugsweise wiedergegeben wird, so wird dies wie hier stets – auch am Anfang oder Ende des Zitats – durch [...] kenntlich gemacht.

<sup>108</sup> Darüber hinaus spricht auch die Zahl der geplanten Dramen Schlegels, deren Titel in den Fragmenten hin und wieder auftauchen, für den hohen Stellenwert dieser Gattung in jener Phase des Schlegelschen Schaffens.

xv, 160, 1805) und zugunsten des Effekts (vgl. XVI: 156; v, 837, 1797/98) dem Roman an.<sup>109</sup> Schlegels These von der Verwandtschaft beider Gattungen manifestiert sich unter anderem darin, daß er Roman und Drama hier zur "empirischen Poesie", epische und lyrische Dichtkunst zur "supernaturalistischen" zählt (vgl. XVII: 357; xxi, 187, 1812). Dennoch gibt es wesentliche Unterschiede:

Der Roman und das Drama ist offenbar in naher Beziehung auf φσ[Philosophie] und auf *Historie*. Im R[oman] die Form historisch, im Δρ[Drama] der Stoff. – Im Einzelnen kann wohl in beyden nicht zu viel φσ[Philosophie] seyn – nur darf dieß nicht im Ganzen seyn. Die φσ[Philosophie] im R[oman] muß dramatisch, «dialogisch mystisch» vorgetragen werden, die φσ[Philosophie] im Drama auf welche Weise? – *Lyrisch*. (KFSa XVII: 286; xx, 50, 1811)<sup>110</sup>

Im Gegensatz zum Roman wird das Drama hier in erster Linie als historisch und erst in zweiter Instanz als philosophisch determiniert.

#### b) Verschiedene Formtypen und Untergattungen des Dramas

Den Formtypus des *historischen Schauspiels* betrachtet Schlegel in den Notizheften als die Hauptform des zeitgenössischen Dramas, welche in sich die verschiedenen Kategorien und Elemente von Tragödie, Komödie, Oper sowie von heroischem, nationalem, christlichem etc. Drama auf einer höheren Stufe vereint. Die antiken Formtypen der Komödie und Tragödie sind darin nach Schlegel auf eine Art und Weise miteinander zu verbinden, die die Elemente des Komischen und Tragischen noch sichtbar nebeneinander stehen läßt:

Bey Nov.[elle] *Erzählung Märchen Geschichte* pp ist es offenbar besser, daß alles in *Eine* Form und Gattung vereint wurde. Eben so bey dem Drama – die alten Trennungen in κωμ[Komödie] und τραγ[Tragödie] sollen aufgehoben werden in dem *historischen Schauspiel*, aber nur Stufenweise, und so daß die drey Unterarten noch in der Hauptgattung bestehen und sichtbar sind. (KFSa XVII: 356; xxi, 182, 1812)

Ballett und Musik sind im historischen Drama erlaubt, ja erwünscht (vgl. KFSa XVII: 154; xvii, 156, 1808), die Darstellung der "wirklichen (nach d[en] Gesetzen des Verstandes bestimmten) Welt" überwiegt (vgl. KFSa XVII: 83; xvi, 247, 1807), die nationale Geschichte

<sup>109</sup> Vgl. allerdings die zeitliche Nähe des entsprechenden Notizbuch-Fragments zu den im "Brief über den Roman" vertretenen Positionen Schlegels.

<sup>110</sup> Vor allem in der Form unterscheiden sich beide Gattungen deutlich voneinander: "*Drama und Roman* bilden eine Gegensatz, vielleicht auch selbst in d[er] *Form*. – Das *Drama* viell.[eicht] durchaus *rhetorisch*, der Roman φσ[philosophisch] – Hist[orisch] – und dann *Mus.[ikalisch] Pict[oriell] Archit[ektonisch]* vielleicht auch *plastisch* das Drama." (KFSa XVII: 269; xix, 182, 1811)

soll im Zentrum des Interesses stehen, wie etwa bei Zacharias Werner und August Kotzebue (vgl. XVII: 151; xvii, 140, 1808).<sup>111</sup> Die Bestimmung gerade des deutschen Dramas zum historischen Schauspiel wird in mehreren Fragmenten thematisiert (vgl. bspw. KFSA XVII: 136; xvii, 78, 1808, u. 284; xx, 35, 1811).<sup>112</sup>

Die Oper<sup>113</sup> bzw. das "magische Schauspiel" (KFSA XVII: 334; xxi, 39, 1812) ist neben dem historischen Drama der von Friedrich Schlegel in den Notizheften präferierte dramatische Formtyp, wobei er auch die Verknüpfung beider Formtypen in einer historischen Oper vorsieht:

Die eigenthümlich deutsche Form des Dramas ist die Verbindung des historischen Schauspiels mit der Oper wie in Schiller immer mehr und auch auf schlechtere Art in Werner. [...] (KFSA XVII: 176; xviii, 15, 1810)

Schlegel bestimmt die Oper als "Drama der glänzenden *Erscheinung*" und "Drama des Untergangs" (vgl. KFSA XVII: 175; xviii, 8, 1810), als mimisch, musikalisch und pittoresk (vgl. ebd. u. KFSA XVII: 175; xviii, 12, 1810) sowie als zugleich tragisch und "höchst fantastisch" (XVII: 260; xix, 126, 1811). Lust- und Trauerspiel sollen der neuen Gattung, deren Urbild er im Don Juan<sup>114</sup> sieht (vgl. KFSA XVII: 166f.; xvii, 238, 1808), als Stützpunkte dienen.

Aber auch die Formtypen der Komödie und Tragödie sind im Schlegelschen Dramenbegriff der Notizhefte wieder innerhalb der Literatur der Moderne möglich. Beide sind sowohl dem historischen Drama als auch der Oper untergeordnet. Vor allem die (neue) Komödie erfährt als "Drama der Bedeutung und Versöhnung" (KFSA XVII: 175; xviii, 8, 1808) eine Aufwertung gegenüber den frühromantischen Schriften Schlegels. So heißt es bspw.:

[...] Vom Drama läßt s.[ich] nur d[ie] neue Komödie romantisiren. [...] (KFSA XVI: 111; v, 322, 1797/98),

später allerdings:

<sup>111</sup> Im Widerspruch dazu steht bspw. das Fragment KFSA XVII (515; xxv, 41, 1802/03): "Das Drama also UNIVERSALHISTORISCH (das muß auf dem Theater profanirt werden), NICHT nationalhistorisch, NICHT romantisch, NICHT katholisch. [...]."

<sup>112</sup> Siehe auch Kapitel 2.4.

<sup>113</sup> Der Begriff Oper bezieht sich bei Schlegel auf Inhalt, Struktur und Aufbau des so bezeichneten Dramas, das sich in diesen Punkten an die musikalische Oper anlehnen soll. Schlegel meint aber dennoch ein gesprochenes Drama (vgl. den auf die Dramen Victor Hugos bezogenen Begriff der "Wortoper" bei Wentzlaff-Eggebert 1984). So bezeichnet Schlegel bspw. Shakespeares *Romeo*, *Macbeth*, *Lear* und *Hamlet* als Opern (KFSA XVII: 176; xviii, 15, 1823). Dazu ausführlicher Kapitel 2.13.

<sup>114</sup> Gemeint ist Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787), die alle 'Romantiker' von Schlegel bis E.T.A. Hoffmann stark beeindruckt hat.

Viell.[eicht] ist das κωμ[komische] Drama das *Festspiel* wenigstens für jetzt eine ganz falsche und entbehrliche Gattung. (KFSA XVII: 102; xvi, 332, 1807)<sup>115</sup>

Vorbilder des Formtyps der modernen Komödie, den Schlegel in Volkskomödie – *Faust* – und historische Komödie – *Tasso* – differenziert (vgl. KFSA XVII: 235; xix, 1, 1811), sind sowohl Aristophanes als auch Gozzi, Calderón und Shakespeare. Im Zentrum der deutschen Komödie aber soll der für das deutsche Drama überhaupt wesentliche Charakter stehen, nicht Intrigen und Mythologisches wie bei Shakespeare und Calderón (vgl. KFSA XVII: 378; xxi, 289, 1812).<sup>116</sup>

Die griechische Komödie versteht Schlegel übrigens auch hier als eine Reaktion auf die antike Tragödie:

Eine *aristophanische Komödie* ist gar nicht möglich, wenn nicht eine *Tragödie* schon ganz organisirt. [...] (KFSA XVI: 284; ix, 369, 1799-1801),

und noch präziser:

Ist nicht Arist[ophanes] eine centrifugale Explosion. Diese Komödie läßt sich gar nicht trennen von d[er] Tragödie. Sie ist d[ie] Potenz derselben, das Negative, das NichtIch zum Ich. – (KFSA XVI: 264; ix, 131, 1799-1801)<sup>117</sup>

Der Formtyp der Tragödie dagegen wird primär als "Drama der Verklärung" beschrieben. Er soll plastisch (oder pittoresk) und architektonisch (vgl. KFSA XVII: 175; xviii, 8, 1810), sein Stoff antik, der Geist aber neu und christlich sein (vgl. KFSA XVII: 334; xxi, 39, 1812). Ehre, Liebe und Recht sind die inhaltlichen Eckpfeiler der (historischen) Tragödie (vgl. KFSA XVI: 308; ix, 650, u. 313; ix, 711, 1799-1801), in der heroische und Volksszenen einander abwechseln sollen, um die Verschiedenheit der Ansichten wiederzuspiegeln (vgl. KFSA XVII: 75; xvi, 214, 1807). Das Trauerspiel – als moderne Ausprägung dieses Formtypus – hat nach Schlegel eine Tendenz zum Epischen bzw. positioniert sich zwischen dem Epischen und dem Dramatischen

<sup>115</sup> Widersprüche innerhalb seiner theoretischen Überlegungen stellen für Schlegel ein wesentliches Mittel der Theoriefindung dar. Auch innerhalb der zu Lebzeiten publizierten Texte läßt Schlegel Widersprüchliches nebeneinander stehen. Deutungsversuche finden sich unter anderem bei Szondi (1970) und Matuschek (1998).

<sup>116</sup> Die von Cometa (2000) als Befürworterin der Komödie ins Feld geführte "Parekbaze" ist zwar in den frühen literarischen Notizheften Schlegels durchaus präsent, bezieht sich dort aber ausschließlich auf den Roman (vgl. bspw. KFSA XVI: 96; v, 37; 117; v, 385; 118; v, 397; 123; v, 463, alle 1797/98, und 265; ix, 133, 1799-1801). Deshalb ist Cometas These, Schlegel favorisiere in seiner 'romantischen' Dramentheorie die Gattung der Komödie, so nicht haltbar (vgl. Cometa 2000: bes. 33ff.).

<sup>117</sup> Zu dieser Ansicht Schlegels vgl. auch "Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie" sowie die Besprechung dieses Textes in Kapitel 1.1.1.

(vgl. KFSa XVII: 203; xvii, 131, 1808, u. 251; xix, 86, 1811).

Darüber hinaus ist in den Notizheften Friedrich Schlegels die Rede von nicht konkreter bestimmten "Spektakelstücken"<sup>118</sup>, die sich bei den Deutschen großer Beliebtheit erfreuen (vgl. KFSa XVII: 303; xx, 156, 1811), sowie vom "heroischen Drama", das der Oper nahe steht und in dem weniger die Charaktere als vielmehr die Leidenschaften eine zentrale Rolle spielen (vgl. KFSa XVI: 115; v, 362, 1797/98 u. XVII: 235; xix, 11, 1811).<sup>119</sup>

### c) Inhaltliche Aspekte des modernen Dramas

Auch inhaltlich steht für Friedrich Schlegel im Drama das Historische – mit Tendenz zum Heroischen – an erster Stelle:

[...] Wenn gleich im Schema das Drama <im Ganzen> auf κρ[Kritik] sich bezieht – so dürfte es doch <auch mit> φσ[Philosophie] und Hist[orie] in der innigsten Beziehung stehen; φσ[philosophisch] die Charakteristik – Hist[orisch] der Gegenstand. [...] (KFSa XVII: 384; xxi, 322, 1812)<sup>120</sup>

"Historisch" impliziert hier durchaus einen Bezug zur Gegenwart (vgl. KFSa XVII: 136; xvii, 77, 1808) bzw. zur Zukunft<sup>121</sup> und schließt auch fiktive Stoffe und Handlungen ein (vgl. KFSa XVII: 485; xxiii, 101, 1823). Der "historische Geist"<sup>122</sup> soll im (deutschen) Drama – anders als im Epos – nicht an Nationen oder Zeitaltern dargestellt werden, sondern an Individuen, an einem oder wenigen Charakter(en):

[...] Das Drama nimmt das Leben *einzel*n, individuell oder abstrakt, aus der Welt heraus. (KFSa XVII: 444; xxii, 177, 1817-1820)<sup>123</sup>

Den Charakter hält Schlegel überhaupt und insbesondere im deutschen Drama für zentral:

Im Deutschen Drama ist seit Anbeginn desselben Charaktergröße wohl das eigentl[iche] Ziel alles

<sup>118</sup> Schon der Terminus betont den theatralischen Effekt dieses Dramentypus: das Sensationelle in der Darbietung des durchaus historischen Stoffes. Vgl. auch Kapitel 2.11.

<sup>119</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.8 und 2.13.

<sup>120</sup> Vgl. außerdem KFSa XVI (366; xi, 20, 1799-1801) sowie KFSa XVII (270; xviii, 191, 1810; 298; xx, 120 u. 309; xx, 192, beide 1811).

<sup>121</sup> So heißt es in dem Fragment KFSa XVII (146; xvii, 117, 1808): "[...] das *Drama* theils historisch, theils fantastisch"; und fantastisch bedeutet im Kontext der Schlegelschen Notizhefte zum einen fiktiv bzw. wunderbar und zum anderen auf die Zukunft bezogen (vgl. bspw. KFSa XVI: 144f.; v, 704, 1797/98).

<sup>122</sup> Vgl. folgendes – frühes – Notizbuch-Fragment: "Nicht der Stoff des Romans soll historisch sein, sondern der Geist des Ganzen." (KFSa XVI: 112; v, 340, 1797/98).

<sup>123</sup> In KFSa XVII (203f.; xviii, 135, 1810) allerdings vertritt Schlegel zugunsten der Religiosität des Dramas die gegenteilige Ansicht. Zur Problematik widersprüchlicher Aussagen bei Schlegel vgl. Anm. 82.



Strebens, und d[er] unterscheidende Charakter desselben. Es braucht allerdings nicht gerade Charaktergröße zu seyn – sondern kann auch bloß Charaktermerkwürdigkeit oder Sonderbarkeit seyn – Immer aber ist der Charakter d[ie] Hauptsache. (KFSa XVII: 378; xxi, 288, 1812)

Schlegel will die Charaktere antithetisch angelegt wissen (vgl. KFSa XVII: 287f.; xx, 58, 1811), versteht diesen Gedanken jedoch an anderer Stelle mit einem Fragezeichen (vgl. KFSa XVII: 179; xviii, 32, 1810). Sie sollen einmal idealisiert statt individualisiert (vgl. KFSa XVI: 430; xii, 133, 1802), an anderer Stelle wiederum symbolisch behandelt werden (vgl. KFSa XVII: 287f.; xx, 58, 1811).<sup>124</sup> Die Nähe zum Wahnsinn schadet ihnen nicht – Schlegel führt als berühmte Belege Macbeth, Faust, Hamlet, Lear und Don Juan auf (vgl. KFSa XVII: 179; xvii, 29, 1808). Das Geheimnisvolle aber, das sich bei Schiller in den Charakteren findet, möchte Schlegel lieber auf die Ebene der Handlung verschoben wissen (vgl. KFSa XVII: 178; xviii, 27, 1810).

Die symbolische bzw. allegorische Bedeutung weiblicher Charaktere, die gleichberechtigt im Drama auftreten sollen, legt Schlegel von vornherein auf das gute Prinzip fest:

Die *weiblichen Charaktere* und die Liebe im Drama müssen nicht so äußerlich angehängt sein, sondern nothwendig verknüpft, selbst allegorisch für die *Verklärung*, d[en] *Untergang* – die *Versöhnung*; d[en] *Kampf und Sieg* wie diese im Ganzen herrschen. Sie müssen dasselbe gleichsam personificirt sein. Doch scheinen weibliche Charaktere des Untergangs (wie Lady Macbeth) bedenklich. Besser alle im guten Princip. [...] (KFSa XVII: 160; xvii, 202, 1808)

Bereits in der Athenäumszeit hat er die Bedeutung des "Weiblichen" für die 'romantische' Literatur hervorgehoben und ihm verschiedene Funktionen zugewiesen<sup>125</sup>:

In all[em] Romantisch[en] das Weibliche herrschend; die gebildete Weiblichkeit zu d[en] Legenden d[er] Kunst/ dahin d[ie] Myth[ologie] von Musen – Aspasia – Diotima pp/ Die große enthusiast.[ische] V.[ision] d[er] Mütterlichkeit zu d[en] Διθ[ramben] – Ceres – Isis – Cybele – Diana –/ Zu d[en] Novellen die feine Eigenthümlichkeit d[er] Weiber. / Die falsche Bildung der gelehrten und pruden zu d[en] Arabesken. – Zu der τραγ[ödie] die heroische Weiblichkeit; in d[er] κωμ[ödie] die groteske Männlichkeit. – [...] (KFSa XVI: 302; ix, 586, 1799-1801)

Die oben zitierten Kategorien Verklärung, Versöhnung, Untergang sowie Kampf und Sieg verwendet Friedrich Schlegel sowohl, um das moderne Drama von Epos, Roman und Lyrik zu unterscheiden als auch, um die verschiedenen Dramentypen untereinander zu differenzieren. So symbolisiert das Drama nach Schlegel Kampf, während der Roman eine Entwicklung darstellt

<sup>124</sup> Während die Idealisierung der Charaktere nach Schlegels Auffassungen im "Gespräch über die Poesie" einer antiken Behandlung entspräche, deckt sich die symbolische mit seinen frühromantischen Bestimmungen des 'romantischen' Dramas.

<sup>125</sup> Vgl. außerdem KFSa XVI (430f.; xii, 134, 1802): "Das Ideal d[er] Weiblichkeit entweder Mus[ik], Plast[ik] oder Pict[ur]. – [...] – Das höchste Ideal d[es] Weibes ist Madonna = solarisch – [...]".

(vgl. KFSa XVII: 267; xix, 173, 1811):

[...] Überhaupt liegt in dem Drama die Idee von dem *Durchfechten eines rechtlichen oder gerichtlichen Kampfes* des Lebens, obwohl von *höherer* Art zum Grunde. [...] (KFSa XVII: 498; xxiii, 153, 1823)

Der Kampf kann dabei auch in das Innere des Charakters hineinverlegt werden:

Das Drama stellt dar den bis ans Ende durchgeführten Seelenkampf auf Tod und Leben, in einem *einzelnen* Charakter, oder doch in wenigen die zusammengehören. – Die *volle Entfaltung* nach dem ganzen Reichthum dieser *innern Seelenwelt im Kampfe* – macht eben das Eigenthümliche der dramatischen Darstellung aus [...]. (KFSa XVII: 498f.; xxiii, 154, 1823)

Im Hinblick auf den Dramenausgang (Verklärung, Versöhnung oder Untergang) schwankt Schlegel widersprüchlich zwischen den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten, ohne sich endgültig festzulegen, tendiert aber letztlich zur Verbindung aller Formen, die in einer Darstellung der "Totalität des Lebens" gipfeln soll (vgl. KFSa XVII: 316f.; xx, 249, 1811).<sup>126</sup>

Neben der Historie ist die Liebe der zentrale Gegenstand des modernen Dramentypus und kann dabei in verschiedenen Variationen auftreten: als "elterliche und kindliche Bruderliebe und Freundschaft" (KFSa XVII: 155; xvii, 161, 1808), als "Kampf der Leidenschaft" (KFSa XVII: 316f.; xx, 249, 1811), als Element der christlichen Religion (vgl. KFSa XVII: 204; xviii, 138, 1810). Schlegel hebt Ludwig Tiecks *Genoveva* als Beispiel für eine "Poesie der Liebe" lobend hervor:

[...] Nach jener bloß fantastischen  $\pi$ [Poesie] erscheine nun die  $\pi$ [Poesie] der *Liebe* (die *Genoveva* die einzige Episode in jener fantastischen  $\pi$ [Poesie] zu d[em] Geiste der Liebe hin.) [...] (KFSa XVII: 140; xvii, 95, 1808)

Zentral ist weiter die Darstellung des "Räthsel[s] des Lebens"<sup>127</sup> und seiner Auflösung im Drama:

Die *Auflösung* erfordert eine *Verwicklung* – Es muß daher das *Räthsel d[es] Lebens* erst dargestellt werden, ehe man die Auflösung herbeyführt. – Shakesp[ea]re bleibt also doch die *Grundlage* der dramatischen Kunst, wenn gleich nicht das letzte *Ziel* derselben. – (KFSa XVII: 322; xx, 298, 1811)

<sup>126</sup> Vgl. hierzu hauptsächlich KFSa XVII (149; xvii, 128; 155; xvii, 162; 156; xvii, 164-166; 167; xvii, 240; 168; xvii, 252; 170; xvii, 264, alle 1808; 258; xix, 115; 260; xix, 129; 303; xx, 155; 309; xx, 192; 316f.; xx, 249; 319; xx, 269, alle 1811; 333; xxi, 26; 334; xxi, 38, beide 1812; 444; xxii, 176, 1817-20, u. 498; xxiii, 153, 1823). Siehe außerdem Kapitel 2.6 und 2.14.

<sup>127</sup> In dem Fragment KFSa XVII (183f.; xviii, 54, 1810) ist von einer "geheimnißvollen Kraft" und einer "unsichtbaren Welt", auf die sich das Drama beziehen soll, die Rede.

Dieses "Räthsel" ist bei Friedrich Schlegel von Anfang an – und parallel zu seiner Hinwendung zum Katholizismus immer deutlicher – mit dem Göttlichen verbunden, dem ebenfalls eine bedeutende Rolle im (modernen) Drama zukommt:

Das Drama soll eine göttlich spielende Ansicht d[es] Lebens und der Menschen geben, daß es erscheint wie eine Musik, wie ein Feld voll Blumen, wie ein Gemählde mit architekt[onischer] Kunst. Dann würde es von selbst wieder festlich werden und Shakespeare mit den Alten verbinden. (KFSA XVI: 218; vii, 184, 1798/99)<sup>128</sup>

An anderer Stelle verbindet Schlegel die Darstellung des Göttlichen im Drama mit der Funktion eines (göttlichen) Gerichts:

[...] so ist in der *dramatischen Dichtkunst* eine deutliche Beziehung auf ein *göttliches Gericht*, wovon das blinde Schicksal nur Abart oder eine Verdrehung und Mißverständnis ist. – [...] (KFSA XVII: 498; xxiii, 153, 1823)<sup>129</sup>

Weiterhin betont Schlegel den "indirekten religiösen Charakter der dramatischen Poesie" (KFSA XVII: 204; xviii, 138, 1823), schreibt aber an anderer Stelle, daß die Poesie sowohl heidnisch als auch christlich sein muß, und merkt kritisch an, daß Calderón diesem Ideal nicht entspricht (vgl. KFSA XVII: 258; xix, 115, 1811). Ausgeglichen soll das Drama auch insofern sein, als "Gott und Teufel, gutes und böses Princip" (KFSA XVI: 264; ix, 126, 1799-1801) gleichermaßen darzustellen sind.

Als zentralen Begriff für das Drama – in Abgrenzung zur epischen und lyrischen Poesie – findet Friedrich Schlegel schließlich den der "Wiedergeburt", der die zunehmende Christianisierung der Schlegelschen Literatur- und Dramentheorie verdeutlicht und die Beziehung des 'romantischen' Dramas auf das – hier christlich konnotierte – Unendliche zum Ausdruck bringen soll<sup>130</sup>:

<sup>128</sup> Dieses Fragment aus der Athenäumszeit postuliert den Formtypus des transzendentalen Dramas, der eine Synthese aus den antiken und modernen dramatischen Formtypen bilden soll.

<sup>129</sup> Vermutlich übt Schlegel in dieser späten Notiz zugleich Kritik am zeitgenössischen Triumph des Schicksalsdramas auf deutschen Bühnen.

<sup>130</sup> Zum Begriff der "Wiedergeburt" und dessen christlichen Hintergrund vgl. auch Novalis:

HIST[ORIK]. Die Bibel fängt herrlich mit dem Paradiese, dem Symbol der Jugend an und schließt mit dem ewigen Reiche – mit der *heiligen Stadt*. Auch ihre zwei Hauptbestandtheile sind ächt *Großhistorisch*. (In jedem Großhistorischen Gliede muß gleichsam die große Geschichte symbolisch verjüngt liegen.) Der Anfang des neuen Testaments ist der 2te, höhere Sündenfall – und der  
(Eine Sünde: was *gesühnt* werden muß.)

Die ganze Ansicht vom Drama, daß es sey eine Darstellung des *höhern und vollständigen Lebens*, als *Untergang, Verklärung, Versöhnung, Sieg oder Opfer* ist eine CHRISTL[ICHE] und beruht auf d[em] Begriff d[er] WIEDERGEBURTH. Auch in der π[Poesie] ist χρ[ist]us alles in Allem und höchstes Prinzip. [...] (KFSA XVII: 319; xx, 269, 1811)

Der Begriff der "Wiedergeburt" ist in dem von Schlegel vorgegebenen christlichen Kontext zunächst als Gewißheit des Jenseits bzw. des Lebens nach dem Tode zu verstehen, der den Schlegelschen Konzepten von 'Verklärung', 'Untergang' und 'Versöhnung' zugrunde liegt.<sup>131</sup> Das unmittelbar nachfolgende Fragment aber verdeutlicht, daß der Begriff sich zugleich explizit auf die dramatische Gattung – als "Poesie der Begeisterung" – bezieht:

Die Poesie d[er] *Wiedergeburt* leidet eine unendl[iche] Vervollkommnung und Ausbreitung; die Poesie des *Worts* kann vollendet und erschöpft werden (nach der Iliade, oder auch nach dem Don Quijote – läßt sich nicht noch Eine Iliade oder noch ein D[on] Q[uijote] dichten). Die Poesie d[er] *Begeisterung* hat ihre Blüthezeit – die vorübergehend ist, aber doch auch wiederkehrend. Hier ist der Dichter selbst der Wiedergeborene. (KFSA XVII: 319; xx, 270, 1812)

Demnach gilt Schlegel hier ausschließlich das Drama als eine progressive, universale Poesie, die unendlich reflektiert werden kann, und deshalb in dieser Phase seiner literaturtheoretischen Überlegungen vor dem Roman und der Lyrik als höchste Gattung bewertet wird.

#### d) Formale Aspekte des Dramas

Im Hinblick auf die Form des transzendentalen Dramas favorisiert Friedrich Schlegel das "rhetorische Drama", das eine Mischung aus antiken und modernen Elementen vorstellt:

Das *rhetor.[ische] Drama* soll in d[er] Form d.[ie] *class.[ischen] Mimen* nachahmen, diese Form jedoch «nach der Art der ψ[psychologischen] Rom.[ane]» romantisieren und vielleicht sodann des Shakesp.[aere] Form so sehr als möglich approximieren. – (KFSA XVI: 113; v, 346, 1797/98)

Die Rhetorik des modernen Dramas soll "drastisch" und überraschend sein (vgl. KFSA XVII:

---

Anfang der neuen *Periode*: Jedes Menschen Geschichte soll eine Bibel seyn – wird eine Bibel seyn. Xstus ist der neue Adam. Begr[iff] der Wiedergeburt. Eine Bibel ist die höchste Aufgabe der Schriftstellerey. (Novalis II: 556, 433)

<sup>131</sup> Siehe dazu Amoretti (1923: XXV): "Für Calderón ist Jenseits der Hafen, wo die Seele landet, für die Romantiker ein unbekannter Punkt, der unendlich weit und ungreifbar bleibt: Gewißheit bei Calderón, Sehnsucht bei den Romantikern"; sowie Kluge (1980: 189): "Im romantischen Drama löst sich die aus den 'innersten Tiefen des Gefühls und verborgenen Geheimnisse[n] des geistigen Lebens' (KFSA VI: 287) entwickelte Dissonanz des Daseins auf in einem neuen Leben, welches die Versöhnung des Entzweiten, die Wiederfindung von Einheit und Ganzheit des Individuums mit dem Göttlichen, kurz: Universalität bedeutet". Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 2.6 und 2.14.

297; xx, 112, 1811).<sup>132</sup>

Ein wesentlicher formaler Aspekt des modernen 'romantischen' Dramas ist die Mischung bzw. Synthese. So fordert Schlegel im Drama zunächst eine Mischung von Poesie und Prosa:

Wie das antike Drama aus  $\epsilon\pi$ [Epos] und  $\mu\epsilon\lambda$ [Melos], so ist das moderne aus romant.[ischer] Poesie und romant.[ischer] Prosa gemischt. – (KFSA XVI: 150; v, 759, 1797/98)<sup>133</sup>

Die Synthese dehnt sich weiter aus auf Musik, Malerei, Architektur und Plastik (vgl. KFSA XVI: 154; v, 805, 1797/98; XVII: 136; xvii, 79, 1808; 181; xviii, 44, 1810, u. 287; xx, 57, 1811).<sup>134</sup>

Auch für die Metrik wünscht Schlegel sich eine Mischung verschiedener historischer und nationaler Typen:

Wenn *unsre tragische Dichtkunst*, offenbar ein Griechisches Element, nebst der spanischen Idee – und selbst noch einen *Altdeutschen Anklang*, und ein *spanisches Element*, nebst der *Griechischen Idee* enthalten soll; so ist natürlich und recht, daß auch in der *metrischen Form* eine ganz *neue* und eigne *Mischung jener heterogenen Bestandtheile* darin Statt finden könnte und müßte; und das also doch die Tendenz, welche dem Alarcos zum Grunde liegt, ganz die rechte wäre, oder wenigstens auf dem rechten Wege läge. – [...] (KFSA XVII: 461; xxiii, 10, 1823)<sup>135</sup>

Weiter wird das Transzendentaldrama von Schlegel – zum Teil widersprüchlich – als musikalisch, pittoresk bzw. plastisch bestimmt:

Das *innerste* Wesen der *dramatischen* Poesie liegt ganz und gar in der Musik [...]. (KFSA XVII: 203; xviii, 134, 1823)

Von dieser musikalischen 'Totalität' abgesehen sind es vor allem die Reden und Gespräche sowie vereinzelte Stellen, die musikalisch sein sollen (vgl. KFSA XVII: 136; xvii, 79, 1808; 181; xviii, 44, 1810, u. 297; xx, 113, 1811). Das Malerische oder Pittoreske im Drama bezieht Schlegel einmal auf die einzelnen Szenen (vgl. KFSA XVII: 136; xvii, 79, 1808, u. 180; xviii, 39, 1810),

<sup>132</sup> Zum rhetorischen Drama vgl. außerdem die Fragmente KFSA XVI (113; v, 346 u. 351, sowie 115; v, 371, alle 1797/98) und KFSA XVII (287; xx, 57 u. 291; xx, 85, beide 1811) sowie Kapitel 2.11.

<sup>133</sup> In diesem frühen Fragment wird wieder das 'romanartige' des im Sinne der frühen Schlegel-Schriften 'romantischen' Dramas transparent. Vgl. auch: "Alle  $\pi$ [Poesie] soll Prosa, und alle Prosa soll  $\pi$ [Poesie] sein. Alle Prosa soll romantisch sein. – Alle Geisteswerke sollen romantisieren d[em] Roman s.[ich] möglichst approximiren. –" (KFSA XVI: 136; v, 606, 1797/98) und "Eigentl[ich] ist alle  $\pi$ [Poesie] = R[omantisch]." (KFSA XVI: 167; v, 982, 1797/98)

<sup>134</sup> Nur Tragik und Komik sollen nicht miteinander verschmolzen, sondern auf eine Art und Weise vermischt werden, die sie sichtbar nebeneinander stehen läßt.

<sup>135</sup> Zur Metrik im transzendentalen Dramentypus finden sich in den Schlegelschen Notizheften zahlreiche Gedanken, Fragmente, ja Schemata – hauptsächlich im Zusammenhang mit seinen eigenen Werkplänen –, die hier vernachlässigt werden müssen.

ein anderes Mal auf das Drama als Ganzes (vgl. XVII: 181; xviii, 44, 1810, u. 292; xx, 90, 1811). Es soll sich außerdem auf die Charaktere (vgl. KFSA XVII: 183; xvii, 50, 1808) sowie auf Sprache und Stil (vgl. KFSA XVII: 297; xx, 111, 1811) ausdehnen.

Im Widerspruch dazu aber postuliert Schlegel ebenso eine Nähe des Dramas zur Plastik bzw. Skulptur:

Wegen der Beziehung auf *Idee, Charakter und Ideal* ist das *Drama* wohl am meisten der *Skulptur* zu vergleichen. [...] (KFSA XVII: 434; xxii, 145, 1817-20)<sup>136</sup>

Hauptsächlich bezieht sich der Vergleich des Dramas mit der Plastik in den Notizheften jedoch auf die Charaktere (vgl. KFSA XVII: 136; xvii, 79, 1808, u. 287; xx, 57, 1811).

Anders als in den Frühschriften spricht sich Friedrich Schlegel in den Notizbuch-Fragmenten explizit gegen die von ihm kritisierte Neigung des zeitgenössischen Dramas zum reinen Lektüre-Drama aus und fordert die Aufführbarkeit des 'romantischen' Dramas – wenngleich nicht im Sinne eines Melodramas à la Kotzebue und Iffland – ein:

[...] Die dramatische Tendenz ohne alle Rücksicht aufs Theater führt zur losesten und oberflächlichsten Spielerei. – (KFSA XVII: 138; xvii, 86, 1808)

#### e) Das zeitgenössische deutsche Drama

Das Deutsche Drama ist seiner ganzen Tendenz nach durchaus nicht sehr rhetorisch – aber auch nicht unbedingt *romantisch*. Wir suchen im Deutschen Drama *Charakter* (nicht bloß Charakter-größe, sondern auch CharakterNeuheit, Sonderbarkeit usw) und dann *Gedankenreichthum*. – Das deutsche Drama ist s.[einem] Wesen und s.[einem] ganzen Streben nach *philosophisch*. [...] (KFSA XVII: 379; xxi, 293, 1812)

Derart charakterisiert Schlegel in seinen Notizheften das zeitgenössische deutsche Drama und bemerkt eine "auffallende Neigung der Deutschen Dichter zum Drama" (KFSA XVI: 444; xii, 249, 1802), wobei er Goethe, Tieck, Schiller und Werner als die produktivsten – wenngleich nicht ausschließlich besten – Dramatiker anführt (vgl. KFSA XVII: 446f.; xxii, 188, 1817-20). Als bedeutendste Dramen nennt er *Nathan*, *Don Karlos* und *Tasso* "aus der ersten Zeit" sowie

<sup>136</sup> In den frühromantischen Schriften Schlegels wird dagegen nur das griechische Drama in Beziehung zur Plastik gesetzt, während das moderne und das 'romantische' Drama als pittoresk charakterisiert werden.

*Genoveva*, *Alarkos* und *Lacrymas*<sup>137</sup> für den "zweite[n] Cyklus" (vgl. KFSA XVI: 510; xiv, 104, 1803). In der nahen Verwandtschaft Goethes zu Iffland und Schillers zu Kotzebue sieht Schlegel "ein übles Omen für das gesamte Deutsche Drama" (vgl. KFSA XVII: 361; xxi, 207, 1812). Er hält das zeitgenössische deutsche Drama weiter für "untheatralisch", und sieht den Grund dafür in dessen Tendenz zum Epischen (vgl. KFSA XVII: 358; xxi, 193, 1812).<sup>138</sup> Lobend unterstreicht er den engen Entstehungszusammenhang des zeitgenössischen Dramas mit der literarischen Kritik (vgl. KFSA XVII: 381; xxi, 306, 1812), bezeichnet dieses Drama aber andernorts als "überspannt" und als "FALSCH[N] VERSUCH einer neuen aus der Philosophie hervorgegangenen Poesie" (vgl. KFSA XVII: 444; xxii, 179, 1817-20). Die Ursache für das "Mislingende aller jetzt zu frühen Versuche" vermutet Friedrich Schlegel in der Ermangelung einer mythischen und epischen Poesie, die ihm als notwendige Voraussetzung für das Drama gilt (vgl. KFSA XVII: 302; xx, 151, 1811), möglicherweise jedoch einen Ersatz in den Dramen Calderóns und Shakespeares finden könnte (vgl. KFSA XVII: 453f.; xxii, 225, 1817-20).

Die "Vollendung der dramatischen Kunst [...] und die Begründung eines neuen deutschen Theaters" kann sich Schlegel erst in einer "entferntern Zukunft" vorstellen (vgl. KFSA XVII: 462f.; xxiii, 13, 1823).<sup>139</sup> Dafür erhofft er sich durchaus werkbildenden Einfluß seiner theoretischen Schriften, den er aber bislang nur bei Ludwig Tieck, August Wilhelm Schlegel und Wilhelm von Schütz feststellen zu können meint (vgl. KFSA XVI: 442; xii, 249, 1802).

In den Schauspielen Ludwig Tiecks lobt Schlegel vor allem die Nähe zu Calderón (vgl. KFSA XVI: 321; ix, 807, 1799-1801) sowie das Polemische (vgl. KFSA XVI: 389; xi, 209, 1802) und 'Fantastische' (vgl. KFSA XVII: 460; xxiii, 7, 1823). Er zählt Tieck dennoch stärker zur mythischen als zur dramatischen Poesie (vgl. KFSA XVII: 235; xix, 2, 1811) und kritisiert die *Genoveva* als zu chaotisch (vgl. KFSA XVI: 428; xii, 106, 1802). An anderer Stelle aber würdigt Schlegel den Dualismus von "*Untergang* und *Verklärung*" in der *Genoveva* (vgl. KFSA XVII: 244; xix, 53, 1811).

Selbst in dem bereits so gelobten Goethe sieht Schlegel keinen wirklich berufenen dramatischen Dichter:

---

<sup>137</sup> Drama von Wilhelm von Schütz (1776-1847), 1803 von A.W. Schlegel herausgegeben und von Schlegels *Alarcos* beeinflusst. Vgl. Wilhelm von Schütz (1984).

<sup>138</sup> Als "Stufen" auf diesem Weg der Episierung des Dramas nennt Schlegel Goethe, Tieck und Fouqué (vgl. KFSA XVII: 358; xxi, 193, 1812).

<sup>139</sup> Interessanterweise heißt es in Schlegels Notizheften auch, das Drama habe "eigentlich noch nie seine höchste Stufe der Kunst erreicht" (vgl. KFSA XVII: 323; xx, 305, 1811). Dieser Gedanke steht im Widerspruch zu den frühromantischen Schriften des Autors, in denen die beiden Formtypen des griechischen Dramas als Gipfel der jeweiligen Gattung gelten.

*Goethe* ist ein EPISCHER Dichter, der aber aus Unglauben an die Mythologie nicht zur rechten Form hat gelangen können und sich daher in die andern Dichtarten zersplittert hat. (KFSA XVII: 252; xix, 90, 1811)<sup>140</sup>

Von Goethes Dramen würdigt er nahezu ausschließlich den *Tasso* (vgl. bspw. KFSA XVI: 510; xiv, 104, 1803), hin und wieder auch den *Faust*, der jedoch zu jenen deutschen Dramen gehört, die Schlegel umzuarbeiten wünscht (vgl. KFSA XVI: 490; xiii, 315, 1803).

Zu den Dramen Friedrich Schillers pflegt Schlegel ein ambivalentes Verhältnis; er lobt sie einerseits als eine "Poesie des Charakters, des Willens" (vgl. KFSA XVII: 451f.; xvii, 217, 1808, u. 460; xxiii, 7, 1810), ob ihres "inneren Dualismus", der bei Schiller in eine Person verlagert ist (vgl. KFSA XVII: 244; xix, 53, 1811), sowie insbesondere aufgrund ihrer Form, die ihm aber unvollendet erscheint (vgl. KFSA XVII: 226f.; xviii, 246, 1810), kritisiert sie aber andererseits für ihre Nähe zu Werner und Kotzebue (vgl. KFSA XVII: 361; xxi, 207, 1812, u. 446f.; xxii, 188, 1817-20) und für ihr Scheitern an der Religion (vgl. KFSA XVII: 204; xviii, 136, 1810). Die Schillersche Form des Dramas aber, wenngleich Schlegel sie für unvollendet hält – "aber sie scheint noch sehr auf halbem Wege stehen geblieben" (KFSA XVII: 226f.; xviii, 246, 1810) –, gilt ihm als Grundlage oder zumindest als Ausgangspunkt für das neue, 'romantische' deutsche Drama.

Zacharias Werner wiederum wird von Schlegel zur "neuere[n] tragische[n] Schule" gerechnet (vgl. KFSA XVII: 481; xxiii, 77, 1810) – er gehört zu den Schülern Schillers – und als ein Autor vorgestellt, der zum katholischen Drama tendiert (vgl. KFSA XVII: 473; xviii, 54, 1810), aber den dramatischen Ansprüchen insgesamt nicht entspricht (vgl. KFSA XVII: 244; xix, 53, 1811).

### 3. *Geschichte der europäischen Literatur* (Paris 1803, Köln 1804)<sup>141</sup>

Aufschlußreich für die Dramentheorie Friedrich Schlegels sind in diesen sowohl in Paris als auch in Köln gehaltenen Vorlesungen die Charakteristiken der griechischen Tragödie und Komödie – ob ihrer Beziehung zum modernen Drama – sowie die Betrachtungen zur dramatischen Poesie der Spanier.

Schlegel bezeichnet das antike wie moderne Drama hier zum wiederholten Male als "popularisierte Poesie" (KFSA XI: 78), die in einer viel direkteren Beziehung zum Publikum

<sup>140</sup> In seinen Wiener Vorlesungen wird Schlegel hierzu eine andere Auffassung vertreten. Vgl. Teil 4 dieses Kapitels.

<sup>141</sup> KFSA XI (3-185). Zur Entstehungsgeschichte vgl. den Editionsbericht Behlers im selben Band, bes. XXIX-XXXVI.



steht als jede andere literarische Gattung. Diese Eigenschaft bringt ein "Haschen und Streben" des Dramatikers nach "einzelner Schönheit" (vgl. KFSA XI: 81) und "Effekt" mit sich (vgl. KFSA XI: 83):

Der [dramatische; BO] Dichter, der sich nun der Menge zu gefallen bestrebt, muß freilich bloß aufs einzelne, auf den Effekt hin arbeiten, die kunstmäßige <poetische> Konstruktion des Ganzen mehr und mehr vernachlässigen und das Publikum bloß durch einzelne, hervorstechende Schönheiten, durch Eleganz, Zierlichkeit und rhetorischen Prunk zu blenden suchen. Man kann also im Ganzen mit Recht sagen: das Drama geht [...] immer auf den Effekt. (KFSA XI: 82f.)

Diese effektvolle Wirkung erreicht der Dramatiker in Schlegels Augen vorzüglich durch die "Beihilfe aller übrigen Künste" (vgl. KFSA XI: 84). Seinen Stoff soll er dabei aus der Vergangenheit gewinnen, wobei für die neueren Dramatiker "die Gegenstände aus der romantischen Zeit den Vorzug" verdienen (vgl. KFSA XI: 85).

Im Hinblick auf den Formtyp der griechischen Komödie streicht Friedrich Schlegel vor allem die "Parekbasis" heraus: eine "Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde" (vgl. KFSA XI: 88). Schlegel beschreibt die Figur der Parabase als

[...] eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher [...] die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. (KFSA XI: 88)

Die Parabase der griechischen Komödie beeinflusst Schlegel hauptsächlich in seiner Theorie der 'romantischen' Ironie, übt aber – Cometas (2000) Gegenbeweis überzeugt nicht – nur wenig Einfluß auf seine Dramentheorie aus.

Regellosigkeit, Formlosigkeit und Wildheit der alten griechischen Komödie rechtfertigt Schlegel – obwohl dieser Formtypus seinen eigenen nach Worten keiner Rechtfertigung bedarf (vgl. KFSA XI: 91) – mit ihrem "wahren, unendlichen, göttlichen Witz" (vgl. KFSA XI: 93).

Wenngleich Schlegel hier den Formtypus der griechischen Komödie aufgrund seiner Vollendung lobt, so weist er doch mit Nachdruck darauf hin, daß das moderne Drama weder reine Komödie, noch reine Tragödie sein kann, sondern eben als "gemischte Gattung, Poesie des Witzes und Poesie des Gefühls vermengt" (vgl. KFSA XI: 93). So bewertet er Tiecks *Zerbino* als ein "Gedicht zwar in dramatischer Form, aber nicht für die dramatische Darstellung bestimmt und geeignet", das aber dennoch "dem Aristophanes gleichkommt" (vgl. KFSA XI: 94).

In der zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichten "Charakteristik der griechischen Tragiker no II"<sup>142</sup> aus dem Jahre 1795 vergleicht Friedrich Schlegel die Formtypen der griechischen Tragödie und des modernen (Shakespeareschen) Dramas miteinander:

Hamlet ist das Gegenstück des Prometheus – weichliche Verzweiflung, die erhaben ist, harte Heldenkraft, welche auch wiederum anziehend ist. (KFSA XI: 205)

Er hält beide Dramentypen für voneinander unabhängig, weil gegensätzlich:

Die kräftigsten Stücke der Neuern erzeugen eine Disharmonie mit dem Schicksale, die für jeden an alte Kunst gewöhnten Geist so zerreißen und schmerzhaft ist, wie die Härte der alten Trag[ödie] für den modernen Geist zurückschreckend und befremdend. (KFSA XI: 208)

Dennoch hadert Schlegel hier mit dem Formtypus des modernen Dramas in dem Bewußtsein, daß er noch unvollkommen ist und in Gestalt des zeitgenössischen deutschen Dramas schon aufgrund seiner Länge die "Grenzen der Empfindlichkeit" überschreitet (vgl. KFSA XI: 210).

#### 4. *Geschichte der alten und neuen Literatur* (Wien 1812)<sup>143</sup>

Die im Jahre 1812 – vier Jahre nach den Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels – in Wien gehaltenen Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literatur*, mit denen Schlegel laut Eichner (1985a: 190) "zum ersten Mal eine in sich geschlossene und zusammenhängende Theorie der romantischen Poesie" vorlegt, rücken das 'romantische' Drama stärker ins Zentrum als alle vorangegangenen Schriften Friedrich Schlegels. Hier begreift Schlegel die dramatische Gattung – und das deuten seine Notizbuch-Fragmente bereits an – als wesentliche Gattung des Zeitalters, stellt sie gar über den Roman, der nur beiläufig behandelt wird. Diese Zäsur wurde vermutlich durch Schlegels Lektüre der Dramen Calderóns ausgelöst, denn in der *Geschichte der alten und neuen Literatur* verdrängt der spanische Dramatiker Shakespeare auf den zweiten Rang.<sup>144</sup> Alle neuen Überlegungen Schlegels zum Drama gehen wesentlich von Calderóns

<sup>142</sup> KFSA XI (203-210).

<sup>143</sup> KFSA VI (1-420; Erstdruck 1814).

<sup>144</sup> Die Calderón-Begeisterung Schlegels ist im Kontext der um 1800 in Weimar und Deutschland ausbrechenden Calderón-Euphorie zu sehen, die wohl von Tiecks Lektüre der *Devoción de la Cruz* (1798) ausging und die Schlegel-Brüder sowie über deren Vermittlung auch Goethe ansteckte. Dieser schreibt am 25. [28.] Januar 1804 an Schiller: "Zweitens ein Stück von Calderon. Fernando, Prinz von Portugal, der zu Fez in der Sklaverei stirbt, weil er Ceuta, das man als Lösepreis fordert, nicht will herausgeben lassen. Man wird, wie bei den vorigen Stücken, aus mancherlei Ursachen im Genuß des einzelnen, besonders beim ersten Lesen, gestört; wenn man aber durch ist und die Idee sich wie ein Phönix aus den Flammen vor den Augen des Geistes emporhebt, so glaubt man nichts Vortrefflicheres gelesen zu haben. Es verdient gewiß neben der Andacht zum Kreuze zu stehen, ja man ordnet es höher, vielleicht weil man

dramatischer Dichtung aus.

Im Rahmen dieser Vorlesungen, die "die Erfassung der ganzen kulturellen Tradition des Abendlandes und der damals zugänglichen Literaturen Asiens"<sup>145</sup> anstreben, stellt Schlegel einerseits allgemeine Überlegungen zum Drama und seiner Theorie an und kritisiert andererseits das 'romantische' Schauspiel Shakespeares und Calderóns sowie die zeitgenössischen Dramen deutscher Dichter von Schiller bis Tieck.<sup>146</sup> Schlegels Ziel ist es, durch den historischen Überblick und den Vergleich mit anderen europäischen Literaturen – insbesondere mit der spanischen, englischen und französischen – die Bedingungen einer deutschen Literatur der Zukunft zu bestimmen, in der dem Drama eine zentrale Stellung zugesichert wird. Zahlreiche der in den Fragmenten aufgeworfenen Fragen und Probleme werden hier weitergedacht bzw. zu einer Lösung geführt.<sup>147</sup>

Da keine andere Gattung der Vernachlässigung und der Verwilderung in dem Maße ausgesetzt ist, in keiner andern Gattung es so leicht dahin kommt, daß der Dichter und das Publikum sich gegenseitig irre leiten [...] (KFSA VI: 279),

erachtet Schlegel eine theoretische Fundierung des Dramas für besonders notwendig. Er betont im wesentlichen zwei Aspekte. Zum einen gliedert Schlegel die dramatische Kunst im Hinblick auf ihren Inhalt in drei qualitative Stufen: die "erste und niedrigste Stufe" (KFSA VI: 281) bilden "Darstellungen [...], in denen bloß die glänzende Oberfläche des Lebens, die flüchtige Erscheinung des reichen Weltgemäldes ergriffen und uns gegeben wird" (KFSA VI: 281). Während die Dramen der nächsten Stufe, in denen "[...] nebst der Leidenschaft und der malerischen Erscheinung auch der tiefere Sinn und Gedanke herrscht und sich ausspricht" (KFSA

---

es zuletzt gelesen hat und weil der Gegenstand sowie die Behandlung im höchsten Sinne liebenswürdig ist. Ja ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen" (*Goethes Briefe* 1968, 2: 464). Gerade A.W. Schlegel hat mit seinen Übersetzungen der Calderónschen Dramen einen großen Beitrag zur deutschen Calderón-Rezeption geleistet. Mit den Worten Behlers (1990: 26) bezieht sich Schlegels Verehrung des spanischen Dramatikers "auf den tief poetischen und symbolischen Charakter Calderóns, auf das, was Schlegel das 'Spiel der Phantasie' nannte, und überhaupt auf all die arabesken Züge in dieser Dichtung, die mit der Idee der absoluten Poesie in Einklang waren und dieser neue Richtungen wiesen." Vgl. neben Behler (1990) auch Brüggemann (1964: bes. 169-267), Hardy (1965), Kern (1967), Franzbach (1974), Sullivan (1998) sowie Juretschke (2001b). Auch Wellek (1959a: 286) hält fest: "Keine Literatur rief bei Friedrich Schlegel in seinen späten Jahren so viel Begeisterung und Interesse hervor wie die spanische." Entsprechend heißt es in einem Brief Friedrichs an August Wilhelm Schlegel (vom 24. Mai 1805): "Was ist schöner als die *Puente de Mantible*? Dies ist mehr werth als die ganze Französische und Englische Litteratur" (Körner 1936, 1: 198).

<sup>145</sup> Vgl. Eichners "Einleitung" in: KFSA VI (XIII).

<sup>146</sup> Das Verb *kritisieren* wird hier im Benjaminschen Verständnis des Begriffs der frühromantischen Kunstkritik gebraucht (Benjamin 1974a).

<sup>147</sup> Zentral für die Weiterentwicklung der Schlegelschen Dramentheorie sind die 12. und 16. Vorlesung, welche deshalb im Zentrum der folgenden Betrachtungen stehen.

VI: 281), "eine bis in das Innere eingreifende Charakteristik nicht bloß des Einzelnen, sondern auch des Ganzen" (KFSA VI: 281f.) vorstellen,

wo die Welt und das Leben in ihrer vollen Mannichfaltigkeit, in ihren Widersprüchen und seltsamen Verwicklungen, wo der Mensch und sein Dasein, dieses vielverschlungene Rätsel, als solches, als Rätsel dargestellt wird (KFSA VI: 282),

ist das eigentliche, neue Ziel der dramatischen Gattung – die dritte Stufe – ein höheres:

Sie soll das Rätsel des Daseins nicht bloß darlegen, sondern auch lösen, sie soll das Leben aus der Verwirrung der Gegenwart heraus, und durch dieselbe hindurch bis zur letzten Entwicklung und endlichen Entscheidung hinführen. Dadurch greift ihre Darstellung ein in die Zukunft, wo alles Verborgne klar und jede Verwicklung gelöst wird, und indem sie den sterblichen Schleier lüftet, läßt sie uns das Geheimnis der unsichtbaren Welt in dem Spiegel einer tief sehenden Fantasie erblicken, und stellt der Seele klar vor Augen, wie sich das innre Leben in dem äußern Kampfe gestaltet, und in welcher Richtung und Bedeutung, und wie bezeichnet das Ewige aus dem irdischen Untergange hervorgeht. (KFSA VI: 282)

Im "Gespräch über die Poesie" galt Schlegel die Darstellung des Rätsels, wie sie bei Shakespeare stattfindet, noch als höchste Form des Dramas. Ein Drama, das – wie die Dramen Calderóns – der dritten Stufe entspricht, erfüllt zugleich Schlegels höchste Forderungen an die Poesie (vgl. KFSA VI: 276f.) und erscheint deshalb bereits als die ideale literarische Gattung (der Zukunft). Diesen Gedanken erhärtet Schlegel im Verlauf der Vorlesungen.<sup>148</sup>

Zum anderen unterscheidet Friedrich Schlegel drei Arten der Dramenauflösung:

Dreierlei Hauptarten, je nachdem der Held in den Abgrund eines vollkommenen Untergangs hinabstürzt, oder wenn das Ganze mit einer gemischten Befriedigung und Versöhnung noch halb schmerzlich schließt, oder drittens, wo aus allem Tod und Leiden ein neues Leben, und die Verklärung des innern Menschen herbeigeführt wird. (KFSA VI: 282f.)

Die Verklärung erscheint ihm dabei als die dem 'romantischen' und christlichen Dichter "vorzüglich angemessene" Variante (vgl. KFSA VI: 283). Sie findet sich vor allem bei Calderón, der Schlegel deshalb als 'romantischer' Dichter gilt:

Calderon ist unter allen Verhältnissen und Umständen, und unter allen andern dramatischen Dichtern

---

<sup>148</sup> Dennoch heißt es in einem oben bereits zitierten Notizbuch-Fragment aus dem Jahre 1811: "Die *Auflösung* erfordert eine *Verwicklung* – Es muß daher das *Räthsel d[es] Lebens* erst dargestellt werden, ehe man die Auflösung herbeyführt. – Shakesp[ea]re bleibt also doch die *Grundlage* der dramatischen Kunst, wenn gleich nicht das letzte *Ziel* derselben. –" (KFSA XVII: 322; xx, 298, 1811). Es ist also trotz aller Calderón-Euphorie davon auszugehen, daß auch Shakespeare weiterhin – und neben Calderón – die wichtigste Grundlage der Schlegelschen Überlegungen zum Drama bleibt.

vorzugsweise der christliche, und eben darum auch der am meisten romantische. (KFSA VI: 284)

Und so entspricht die Verklärung mit Schlegel einer wirklich modernen, d.h. 'romantischen' Dramenauflösung, da sie mit der Religion des Christentums verknüpft ist und deshalb in der Antike unmöglich war. Untergang und Versöhnung dagegen finden sich sowohl bei antiken als auch bei neueren und 'romantischen' Dramatikern.<sup>149</sup>

Die Auffassung, daß das Drama ein nationales Phänomen sei, für welches es keine nationenübergreifende Theorie oder Norm gibt, beschließt die dramentheoretischen Überlegungen Friedrich Schlegels im Rahmen seiner *Geschichte der alten und neuen Literatur*:

Für das Trauerspiel und höhere Drama wenigstens muß, weil es so ganz mit dem innern Leben und eigentümlichen Gefühl zusammenhängt, jede Nation sich selbst die Regel geben und ihre Form erfinden. (KFSA VI: 288)

In der sechzehnten und letzten Vorlesung wendet Schlegel sich der neueren deutschen Literatur (1750-1800) zu, deren Autoren er – in Anlehnung an den *Europa*-Aufsatz "Literatur" – in drei Generationen einteilt: die "Stiftergeneration" mit Kant, Lessing, Winckelmann, Hamann und Klopstock, die zweite Generation, die dem heute so genannten *Sturm und Drang* entspricht, mit Goethe, Stolberg, Voß, Bürger, Jacobi, Lavater, Herder und Johannes Müller sowie die dritte, "revolutionäre" Generation<sup>150</sup>, der Forster, Schiller, Fichte, Jacobi, Novalis, Stolberg, Goethe, Werner, Theodor Körner, Friedrich und August Wilhelm Schlegel sowie Tieck angehören.<sup>151</sup>

Am längsten verweilt Schlegel bei seiner eigenen, der dritten Generation, welche ihn wiederum hauptsächlich aufgrund des Dramas sowie – außerdem – aufgrund der Philosophie interessiert. Er bezeichnet Goethe endgültig als einen dramatischen und 'romantischen' Dichter, in dessen "Prosagedanken [wir] nur den unbefriedigten Kampf einer nicht zum Ziel gelangten großen Natur erblicken" (KFSA VI: 402). Einzig seine "Lieder" läßt Schlegel neben den Dramen gelten. Dennoch neigen sich Goethes Dramen "mehr zum Epischen" (KFSA VI: 403) und sind nach Schlegel nicht immer für die Bühne geeignet.

Schiller dagegen ist für Schlegel nicht nur ein "ganz und gar dramatischer Dichter", sondern

<sup>149</sup> Zu den verschiedenen Auflösungen im 'romantischen' Drama vgl. auch Kluge (1980: bes. 189) sowie Kapitel 2.6 und 2.14.

<sup>150</sup> Vgl. KFSA VI (393): "Sollte ich diese Epoche im allgemeinen mit einem Worte bezeichnen, ohne daß ich fürchten dürfte, mißverstanden zu werden, so würde ich sie die revolutionäre nennen, wenn es anders erlaubt ist, ein solches Wort in einem zwar gültigen, aber doch etwas eignen und von dem gewöhnlichen abweichenden Sinn zu nehmen."

<sup>151</sup> Die hier von Schlegel vorgenommene "Gliederung der Literaturgeschichte nach Generationen" hält Wellek (1959a: 292) aufgrund ihrer Originalität für eine herausragende kritische Leistung Schlegels.

zugleich

[...] der wahre Begründer unsrer Bühne [...], der die eigentliche Sphäre derselben, und die ihr angemessene Form und Weise bis jetzt noch am glücklichsten getroffen, sich ihr wenigstens am meisten genähert hat. (KFSA VI: 404)

Es bleibt also dabei: das Schillersche Drama gilt Schlegel als fruchtbarer Ausgangspunkt des deutschen Dramas der Zukunft, auch wenn er es gleichzeitig als nicht vollkommen ansieht.<sup>152</sup>

Die Dramen Zacharias Werners, unter welchen Schlegel *Attila* und *Die Mutter der Maccabäer* besonders hervorhebt, scheinen ihm auf eine andere Weise als Goethes Dramen nicht für die Bühne geschaffen: sie entziehen sich "nur durch die Fülle des Reichtums der Bühne [...], für welche sie sonst vortrefflich geeignet wären" (KFSA VI: 405).

Für die Zukunft des deutschen Dramas sieht Schlegel schließlich eine Basis geschaffen, die es aber weiter zu vervollkommen gilt:

Nur durch Gedankentiefe und historischen Gehalt ist dramatische Vortrefflichkeit, wie in Griechenland, England und Spanien, so insonderheit für uns erreichbar. (KFSA VI: 404)

Hier also steht Friedrich Schlegel mit einem dem griechischen (klassischen), englischen und spanischen Drama vergleichbaren deutschen Nationaldrama ein Wunsch vor Augen, dessen Realisierung er auch im Jahre 1812 noch immer von der Zukunft erhoffen muß.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß Friedrich Schlegel das Drama in seinen späteren Schriften als progressive und universale Gattung über den Roman stellt und es sowohl inhaltlich als auch formal näher zu bestimmen sucht. Inhaltlich bildet das Historische, formal die Tendenz zur Oper das wesentliche Charakteristikum des zwar als 'romantisch', aber nicht mehr als transzendental konzipierten Dramas. Shakespeare wird in seiner Vorbildfunktion von Calderón abgelöst und die Religion des Christentums erhält größere Bedeutung, die sich in dem für Schlegels post-frühromantische Dramenpoetik zentralen Begriff der "Wiedergeburt" spiegelt.

---

<sup>152</sup> Zu den zwischen den Extremen schwankenden Urteilen Schlegels über Schiller siehe Wellek (1959a).

## 1.2 August Wilhelm Schlegels historische Poetik des 'romantischen' Dramas

August Wilhelm Schlegel<sup>153</sup> widmet sich in seinen theoretischen und kritischen Schriften – quantitativ gesehen – weit ausführlicher als sein Bruder Friedrich der Geschichte und Theorie des Dramas.<sup>154</sup> Selbst wenn seinen Texten, wie die deutsche 'Romantik'-Forschung meint,<sup>155</sup> größtenteils die Theoreme und Gedanken seines jüngeren Bruders Friedrich zugrunde liegen, dessen Bemühungen, wie oben gezeigt, auf eine allgemeine Literaturtheorie – die Theorie der 'romantischen' Poesie – gerichtet sind, so ist es doch August Wilhelm Schlegels ganz besonderes Verdienst, die frühromantische Literaturkritik explizit auf Theorie und Geschichte des Dramas angewandt zu haben. Im vorliegenden Kapitel werden deshalb – parallel zum Verfahren in Kapitel 1.1 – August Wilhelm Schlegels wesentliche Überlegungen zum 'romantischen' Drama und seiner Poetik in ihrer chronologischen Entwicklung vorgestellt.

### 1. "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" (1796) und "Über Shakespeares Romeo und Julia" (1797)

Diese beiden frühen Schriften bekunden nicht nur August Wilhelm Schlegels Begeisterung für Shakespeare, sondern auch sein besonderes Interesse für das Genre des Dramas. Der erste Text<sup>156</sup> gilt hauptsächlich der deutschen Shakespeare-Rezeption seit Lessing, der Bedeutung des englischen Dramatikers für die zeitgenössische deutsche Literatur – bspw. für Goethes *Götz von Berlichingen* – sowie der Übersetzbarkeit seiner Werke, wobei Schlegel eine "poetische Übersetzung" (Lohner I: 116) favorisiert. Eingerahmt von den Betrachtungen zu Shakespeares Dramen präsentiert Schlegel die Studie 'Über den dramatischen Dialog', welche eine Streitschrift

<sup>153</sup> Die Verwendung des Familiennamens Schlegel bzw. seiner Ableitungen ohne Vornamen bezieht sich im folgenden (Kapitel 1.2) ausschließlich auf August Wilhelm Schlegel.

<sup>154</sup> Das folgende Kapitel bezieht sich auf die bedeutendsten Arbeiten A.W. Schlegels zum Drama: seine frühen Artikel "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters" (1796) und "Über Shakespeares Romeo und Julia" (1797), die Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (1798-99), den zweiten und dritten Teil seiner Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* (1802-04), den Aufsatz "Über das spanische Theater" (1803) sowie die ausschließlich dem Drama gewidmeten Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1808).

<sup>155</sup> Stellvertretend für diese weit verbreitete und nicht unberechtigt erscheinende Forschungsmeinung sei Amoretti (1923: XLVI) zitiert, der, sich auf Schlegels Wiener Vorlesungen beziehend, von einer "klaren Zusammenfassung der Grundprinzipien der romantischen Theorien" spricht. Behler (1972a: 13) formuliert denselben Sachverhalt positiver, wenn er davon spricht, daß es das Ziel Schlegels gewesen sei, "das Programm der neuen Schule in allgemeinverständlicher Form zusammenzufassen".

<sup>156</sup> A.W. Schlegel: "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", in: ders.: *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. I: Sprache und Poetik, Stuttgart: Kohlhammer, 1962, 88-122 (Lohners Schlegel-Ausgabe wird nachfolgend unter der Sigle Lohner zitiert); zuerst erschienen in *Horen* 4 (1796: 57-112).

für den poetischen und gegen den prosaischen Dialog darstellt und sich argumentativ auf Shakespeare beruft.<sup>157</sup>

Shakespeares *Romeo and Juliet* gilt Schlegel in einem Aufsatz aus dem Jahre 1794<sup>158</sup> als "lyrisches" Stück bzw. "musikalische Folge von Momenten" (vgl. Lohner I: 126), wobei der eigentliche Protagonist die Liebe ist, "die fortlebt, obgleich die Liebenden untergehen" (Lohner I: 136) und zugleich am "Geist" des Dramas teilhat.<sup>159</sup> Neben der (Be)Deutung der 'Liebe' für die 'romantische' Literatur sind es die für Schlegels spätere Dramenpoetik zentralen Begriffe der Antithese<sup>160</sup> und des 'Romantischen'<sup>161</sup>, die er hier erstmals, wenngleich noch nicht mit der späteren Signifikanz, auf das Shakespearesche Drama anwendet. Darüber hinaus analysiert der Text die deutsche Shakespeare-Rezeption seit dem Sturm und Drang, der die frühromantischen Schriften der Schlegel-Brüder eine neue Richtung weisen werden.

## 2. Über philosophische Kunstlehre (Jena 1798-99)

In den 1798-99 zu Jena gehaltenen Vorlesungen *Über philosophische Kunstlehre*<sup>162</sup> behandelt August Wilhelm Schlegel das Drama nur beiläufig, wobei neben den griechischen Gattungen der reinen Tragödie und der reinen Komödie die Shakespeareschen "Romanspiele"<sup>163</sup> (VÄ I: 116, §252) im Fokus des Interesses stehen. Letztere repräsentieren mit Schlegel das moderne 'romantische' Schauspiel in seiner höchsten Ausprägung, sind vom griechischen Drama

<sup>157</sup> Schlegels Hauptthese ist hier, daß der dramatische Dialog zwar nicht notwendig Reime, wohl aber ein Silbenmaß verwenden soll, das "den gewöhnlichen Schritt der Rede beflügelt", wozu ihm "der Jambe" prädestiniert scheint (vgl. Lohner I: 114).

<sup>158</sup> A.W. Schlegel: "Über Shakespeares *Romeo und Julia*", in: Lohner I (123-140); zuerst publiziert in *Horen* 6 (1797: 18-48). Auch Friedrich Schlegel spricht in seinem Studium-Aufsatz im Bezug auf Shakespeares *Romeo und Juliet* von einem "lyrischen Drama" (vgl. KFSa I: 240f.).

<sup>159</sup> Vgl. den Schluß des Schlegelschen Textes, wo es heißt: "Lessing erklärte *Romeo und Julia* für das einzige Trauerspiel, das er kenne, woran die Liebe selbst habe arbeiten helfen. [...] Ja man darf dies Gedicht ein harmonisches Wunder nennen, dessen Bestandteile nur jene himmlische Gewalt so verschmelzen konnte. Es ist zugleich bezaubernd süß und schmerzlich, rein und glühend, zart und ungestüm, voll elegischer Weichheit und tragisch erschütternd." (Lohner I: 139f.)

<sup>160</sup> A.W. Schlegel bezeichnet sowohl die Liebe in "Romeo und Julia" als auch das gesamte Schauspiel als "antithetisch". Vgl. Lohner I (133): "[...] da das Stück, könnte man sagen, durchhin eine große Antithese ist, wo Liebe und Haß, das Süßeste und das Herbste, Freudenfeste und düstere Ahnungen, liebkosende Umarmungen und Totengrüfte, blühende Jugend und Selbstvernichtung unmittelbar beisammenstehen [...]."

<sup>161</sup> Vgl. Lohner I (128 u. 133). 'Romantisch' bezieht sich dabei (noch) nicht auf das Schauspiel an sich, sondern zum einen auf den Charakter des Romeo und zum anderen auf ein Gespräch bzw. eine Stimmung, wobei Gefühl und Phantasie jeweils eine zentrale Rolle spielen.

<sup>162</sup> A.W. Schlegel: "Vorlesungen über philosophische Kunstlehre", in: ders.: *Vorlesungen über Ästhetik* I (1798-1803), hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u.a.: Schöningh, 1989, 1-177. Aus dieser Ausgabe wird nachfolgend unter der Sigle VÄ I zitiert.

<sup>163</sup> Zu diesem Begriff siehe Kapitel 1.1.1, in welchem bereits darauf hingewiesen wurde, daß sowohl Herder als auch Friedrich Schlegel die Shakespeareschen Dramen in die Nähe des 'Romans' rücken. Vgl. bes. Anm. 36.



"himmelweit unterschieden"<sup>164</sup> und werden von ihm in 'romantische' Lustspiele, 'romantische' Trauerspiele und historische Schauspiele differenziert. In Anlehnung an Friedrich Schlegel<sup>165</sup> spricht August Wilhelm von einem "charakteristischen Interesse" Shakespeares bzw. von einer "charakteristischen Tragödie" (VÄ I: 116, §252), deren inhaltliche Grundlage Schlegel in der Gattung Novelle sieht, die somit zugleich den Schlüssel zum Verständnis der Shakespeareschen Schauspiele darstellt (VÄ I: 112, §250).<sup>166</sup> Als Merkmale des Shakespeareschen Dramas<sup>167</sup> führt Schlegel insbesondere die Vermischung des Komischen und Tragischen, eine Annäherung an den Roman, poetisches Kolorit, "romantische Verwicklung und Entwicklung" (VÄ I: 116, § 252), die "Offenbarung aller Rätsel", eine "kolossale Symmetrie", individuell gestimmte Charaktere, die Mischung verschiedener Stile und Versarten sowie die Einbindung von Reimen und Liedern, Universalität, aber auch "jene nicht ausgesprochene[n] Wahrheiten" sowie einen "Kreis der Gefühle [...], deren Auflösung vom Dichter nicht gefunden, sondern auf das Höhere hinübergeführt wird" an (vgl. VÄ I: 115f., §252).<sup>168</sup> Unter den neueren deutschen Dichtern befindet er nur den Goethe des *Götz von Berlichingen*, des *Egmont* sowie des *Faust*(Fragments) für würdig, mit Shakespeare verglichen zu werden, und geht sogar so weit, zu behaupten, daß Goethe "das romantische Schauspiel nach seinen Zwecken und nach den Wendungen seines Genius selbst gebildet" hat (vgl. VÄ I: 117, § 252).

### 3. Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst*. Zweiter und dritter Teil (Berlin 1802-04)<sup>169</sup>

In seiner "Allgemeinen Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur"<sup>170</sup>, die

<sup>164</sup> Das spanische Drama findet in den Jenaer Vorlesungen keine Beachtung, da Schlegel es zu diesem Zeitpunkt vermutlich noch nicht aus eigener Lektüre kennt. Zu Beginn des §252, der dem 'romantischen' Schauspiel gewidmet ist, heißt es lediglich: "Die Spanier stehen an Vollendung den Engländern weit nach" (Lohner I: 114, §252). Ein Brief Schlegels an Goethe vom 11. September 1802, dem die erste Schlegelsche Calderón-Übersetzung – "Die Andacht zum Kreuze" – beiliegt, belegt, daß er sich erst im Laufe dieses Jahres intensiv mit dem spanischen Dramatiker auseinandergesetzt hat (vgl. Lohner VI: 81f.).

<sup>165</sup> Vgl. Friedrich Schlegel: "Über das Studium der griechischen Poesie" (1795/96), in: KFSa I (217-367).

<sup>166</sup> Vgl. auch Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie" (Kapitel 1.1.1).

<sup>167</sup> Ähnlich wie sein Bruder Friedrich, der meint, daß Shakespeares Werke weit mehr als nur Dramen seien (siehe KFSa XVI: 181; v. 1174, 1797/98), schreibt Schlegel: "Es sind keine Gedichte, man glaubt vor den ungeheuern Büchern der Nachwelt zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens weht und saust, und sie mit Gewalt hin und wieder blättert" (VÄ I: 115, §252).

<sup>168</sup> Die frappierende Ähnlichkeit mit den ungefähr zur selben Zeit artikulierten Gedanken Friedrich Schlegels läßt sich vielleicht am ehesten auf den – in den erhaltenen Briefen teilweise nachvollziehbaren – regen Gedankenaustausch zwischen den Brüdern zurückführen, für welchen Friedrich den Begriff der Symphilosophie bzw. Symposie erfand.

<sup>169</sup> Nur diese beiden Teile sind für die Dramentheorie Schlegels relevant. Da der dritte Teil von Behler nicht in den ersten Band seiner kritischen Ausgabe der Ästhetischen Vorlesungen A.W. Schlegels integriert wurde, wird dieser nach der Ausgabe Lohners zitiert (Lohner IV).

<sup>170</sup> VÄ I (484-544).

Bestandteil des zweiten Teils seiner Berliner Vorlesungen bildet, bezeichnet August Wilhelm Schlegel das Drama als die neben dem Roman "wichtigste Gattung der romantischen Poesie" (VÄ I: 486).<sup>171</sup> Mit der Vision einer deutschen Nationalliteratur<sup>172</sup> vor Augen fordert Schlegel in diesem Text, dessen Bedeutung bereits darin sichtbar wird, daß Friedrich Schlegel ihn 1803 in seiner Zeitschrift *Europa* publiziert,<sup>173</sup> die Ausbildung eines deutschen Nationaldramas. Er kritisiert das zeitgenössische deutsche Drama vor allem ob seiner geringen Rücksicht auf die Bühne, wähnt "Form und Gehalt" (VÄ I: 490) eines deutschen Nationaldramas als noch nicht gefunden und sieht einzig in den nicht weiter spezifizierten deutschen "Zauberoper", die ihm "der Anlage nach nicht unpoetisch" scheinen (vgl. VÄ I: 490), einen gewissen Hoffnungsschimmer für die Zukunft des deutschen Dramas. Zur Lösung dieses Problems befürwortet Schlegel eine historische Vorgehensweise, die aus der Synthese des Alten und Gegenwärtigen eine neue, zukünftige Literatur – eine originale Nationalliteratur nämlich – schaffen soll. Der neue Dichter muß nach Schlegel das Wesen der Poesie und Kunst selbst historisch reflektieren, und diese "höhere Reflexion" soll "in seinen Werken wieder in Unbewußtsein untertauchen" (VÄ I: 541).<sup>174</sup> Das geeignete ("Zauber")Mittel, der neuen Literatur einen höheren Grad an Reflexion zu verleihen, sieht Schlegel dabei in der neuen Philosophie des Idealismus:

Dem Dichter, der ihn [den transzendentalen Idealismus; BO] zu brauchen versteht, ist dadurch der Zauberstab in die Hand gegeben, mit Leichtigkeit den Geist zu verkörpern, und das Materielle zu vergeistigen, da die Poesie ja eben zwischen der sinnlichen und intellectuellen Welt sich schwebend erhalten muß. (VÄ I: 542)

Mit diesen Überlegungen stellt Schlegel das Drama in den Kontext des von seinem Bruder

---

<sup>171</sup> Zugleich schätzt Schlegel die dramatische Literatur als den "weltlichsten Teil der Poesie, und der sich am meisten in den geselligen Verkehr mischt" ein (vgl. VÄ I: 491). Diese Formulierungen erinnern an die von Friedrich Schlegel verwendeten Begriffe der "exoterischen" bzw. "empirischen" Poesie (vgl. Kapitel 1.1).

<sup>172</sup> Unter dem Begriff "Nationalliteratur" versteht Schlegel einen "Vorrat von Werken, die sich zu einer Art von System unter einander vervollständigen, worin eine Nation die hervorstechendsten Anschauungen ihrer Welt, ihres Lebens niedergelegt findet, die sich ihr für jede Neigung ihrer Fantasie, für jedes geistige Bedürfnis so befriedigend bewährt haben, daß sie nach Menschenaltern, nach Jahrhunderten mit immer neuer Liebe zu ihr zurückkehrt" (VÄ I: 484f.). Im dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen, der nach Lohner die Zusammenfassung und den Überblick über die Bestrebungen der "romantischen Schule" auf dem Gebiet der Literatur und Kunst präsentiert (vgl. Lohner IV: 6), aber spricht Schlegel auch – und hier wird die europäische Dimension der 'Romantik' deutlich – von einer "gemeinsamen Nationalität des neueren Europa" (vgl. Lohner IV: 80).

<sup>173</sup> Und zwar unter dem Titel "Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Einige Vorlesungen in Berlin, zu Ende des Jahres 1802, gehalten von A.W. Schlegel", in: *Europa* 2/1 (3-95).

<sup>174</sup> Vgl. hierzu Benjamin (1974a: 78f.), der den Begriff der Reflexion als grundlegend für die Friedrich Schlegelsche Idee des frühromantischen Kunstwerks bestimmt: "Denn der Wert des Werkes hängt einzig und allein davon ab, ob er seine immanente Kritik überhaupt möglich macht oder nicht. Ist diese möglich, liegt also im Werke eine Reflexion vor, welche sich entfalten, absolutieren und im Medium der Kunst auflösen läßt, so ist es ein Kunstwerk."

Friedrich entwickelten Konzepts der Transzendental- bzw. Universalpoesie, in welchem er "das einzige Mittel, wieder etwas großes zu erschwingen" (VÄ I: 541), erkennt. Damit stellt Schlegel das Drama hier als "eine prinzipielle Variante der transzendentalen Poesie" (Ehrlich 1969: 159) vor.

Auch im dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen, namentlich in der "Kurzen Übersicht der Geschichte der deutschen Sprache und Poesie" (Lohner IV: 40-80), betrachtet Schlegel Philosophie und Historie als die wichtigsten Grundlagen einer zukünftigen Literatur (vgl. Lohner IV: 79). Gelehrt, ritterlich bzw. bürgerlich und "auf eine idealistische oder realistische Weise national" (Lohner IV: 80) soll die neue Poesie sein. Ihr mythologisches Fundament ist in den ältesten vorhandenen Dichtungen des Mittelalters zu suchen, in deren Tradition alle moderne Poesie steht.

Das 'romantische' Drama wird hier – ähnlich wie in Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie" – in enger Beziehung auf den 'Roman', *die* 'romantische' Gattung schlechthin, gesehen:

Wir werden sehen, daß die großen modernen Dramatiker, ja die ganze Form unserer Schauspiele nach dem Prinzip des Romans beurteilt werden muß. (Lohner IV: 212)

So behauptet August Wilhelm Schlegel – ganz im Sinne des in den Jenaer Vorlesungen geprägten Begriffs der "Romanspiele" für Shakespeares Dramen – in Berlin, daß ein Verständnis der Romankompositionen des Cervantes Voraussetzung für eine angemessene Beurteilung der Shakespeareschen Schauspiele ist (vgl. Lohner IV: 213). Gleichwohl hält Schlegel es nicht für sinnvoll, Romane zu dramatisieren, sondern bevorzugt zu diesem Zweck vielmehr – ob ihrer entscheidenden Wendepunkte – die Novelle.<sup>175</sup>

#### 4. "Über das spanische Theater" (1803)<sup>176</sup>

Dieser Artikel, der mit Schlegel "die ersten Außenlinien zu einer Übersicht des spanischen Theaters" (*Europa* 1/2: 84) präsentieren soll und eine erste, unter frühromantischen Prämissen und dem Eindruck von Fremdheit und Faszination stehende (deutsche) Analyse v.a. des Calderónschen Dramas vorstellt, ist von tragender Bedeutung für die frühromantische

---

<sup>175</sup> Leider kommt Schlegel aufgrund äußerer Umstände in Berlin nicht mehr dazu, allgemein zur Gattung des Dramas bzw. konkret zum englischen und spanischen 'romantischen' Drama zu sprechen. In gewisser Weise aber können die Wiener Vorlesungen von 1808 als eine Fortsetzung jener zu Berlin gehaltenen angesehen werden.

<sup>176</sup> In: *Europa* 1/2 (72-87). Da dieser Text noch nicht kritisch ediert wurde, beziehen sich die nachfolgenden Zitate auf diese Fassung.

Dramenpoetik. Hier erweitert und modifiziert August Wilhelm Schlegel seine Theorie des 'romantischen' Dramas entscheidend: ein zukünftiges (deutsches) 'romantisches' Drama imaginiert er nun als eine Symbiose des Shakespeareschen und Calderónschen bzw. spanischen 'romantischen' Dramas:

Wer die romantische Poesie in ihrem Zusammenhange studirt, wird, wie ich hoffe, mit mir über die Wichtigkeit des spanischen Theaters, über die Stelle, die es einnimmt, und über den merkwürdigen und ergänzenden Gegensatz, den es mit dem Englischen (d.h. Shakespeare und einige ältere Zeitgenossen) bildet, übereinstimmen: denn es dürfte sich zeigen, daß unsere ächteren romantischen Dramatiker eben die Mitte und Vereinigung beider suchen und suchen müssen. (*Europa* 1/2: 85f.)

Diesen Gedanken wird Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen weiter ausbauen, wobei die historische Dimension in der ausführlichen Darstellung der Geschichte des griechischen und römischen Dramas aber dennoch erhalten bleibt. Außerdem leistet er mit seiner Übersetzung der Dramen Calderóns, in deren ersten Band dieser Artikel als Vorwort integriert wird,<sup>177</sup> einen wichtigen und persönlichen Beitrag zur Umsetzung der von ihm vorgeschlagenen Dramenpoetik.<sup>178</sup>

Bereits hier benennt Schlegel das "Romantischtheatralische" (*Europa* 1/2: 80), das Nationale – die "brennende Nationalität" des Autors (*Europa* 1/2: 81) – sowie das Fantastische – "irgendein Zauber der Phantasie" (*Europa* 1/2: 83) – als faszinierende und deshalb nachahmungswürdige Besonderheiten der Calderónschen Schauspiele.

### 5. *Über dramatische Kunst und Literatur* (Wien 1808)

In Wien schließlich nutzt Schlegel 1808 die Gelegenheit, einen Zyklus von insgesamt 37 Vorlesungen *ausschließlich* der Geschichte und Theorie der dramatischen Kunst und Literatur von der Antike bis zur Gegenwart zu widmen.<sup>179</sup> Dabei handelt es sich um den zentralen Text seiner 'romantischen' Dramenpoetik, dessen Vorhaben darin besteht, die Geschichte der

<sup>177</sup> A.W. Schlegel: *Spanisches Theater: Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, Bd. 1, Berlin: Verlag der Realschulbuchhandlung, 1803. Dieser erste Band enthält folgende von Schlegel ins Deutsche übertragenen Dramen Calderóns: *Die Andacht zum Kreuze*, *Über allen Zaubern Liebe*, *Die Schärpe und die Blume*.

<sup>178</sup> Ein weiterer Brief Schlegels an Goethe, vom 7. Mai 1803, macht deutlich, wie sehr ihm die Bereicherung der deutschen Bühne um die Dramen Calderóns am Herzen liegt: "Da die spanischen Stücke überhaupt und die des Calderon insbesondere so durchaus theatralisch gedacht sind, so halten Sie vielleicht einen guten Erfolg auf Ihrer Bühne im allgemeinen nicht für unmöglich. Ich bitte Sie, mir Ihre Meinung hierüber wissen zu lassen: wenn Sie etwas der Art zu unternehmen geneigt wären, so könnte ich beim zweiten Bande bei der Wahl mit darauf Rücksicht nehmen, solche Stücke zu treffen, bei welchen keine speziellen Hindernisse und Störungen auf unsrer Bühne, vor einem heutigen deutschen und protestantischen Publikum eintreten." (Lohner VII: 86f.)

<sup>179</sup> Dieses Kapitel bezieht sich auf die Bände V und VI der von Lohner besorgten Schlegel-Ausgabe.

dramatischen Poesie mit ihrer Theorie zu verbinden, und daraus die Poetik eines zukünftigen (deutschen) Dramas abzuleiten, wie Schlegel selbst formuliert:

Die Vergleichung und Beurteilung der vorhandenen Hervorbringungen des menschlichen Geistes muß uns die Bedingungen an die Hand geben, die zur Bildung eigentümlicher und gehaltvoller Kunstwerke erforderlich sind. (Lohner V: 17)<sup>180</sup>

Dazu teilt August Wilhelm Schlegel die dramatische Literatur nach dem Muster der "Epochen der Dichtkunst" Friedrich Schlegels<sup>181</sup> historisch in klassische und 'romantische' ein: zur ersten zählt er das griechische, römische, italienische und französische, zur letzten das englische und spanische Drama.<sup>182</sup> Schlegel etabliert somit neben der antiken Literatur die – historisch verstandene – 'romantische' als eigenständige und ebenbürtige Poesie in dem Sinne, daß sie wie jene originell, national und den Bedingungen des Zeitalters angepaßt ist.<sup>183</sup> Darüber hinaus bestimmt er sie als vorbildhaft für eine zukünftige Literatur bzw. ein zukünftiges Drama.

Die Wiener Vorlesungen verkörpern demnach insofern eine Reflexion und Synthese der vorangegangenen und oben besprochenen Schriften August Wilhelm Schlegels, als sie sowohl eine historische Reflexion der Gattung als auch die Subsumierung der Ähnlichkeiten des englischen und spanischen Theaters unter dem Begriff des 'romantischen' Dramas leisten und daraus eine (historische) 'romantische' Dramenpoetik herleiten.

In der ersten Vorlesung gibt Schlegel eine allgemeine Definition des 'Romantischen', die aus der Gegenüberstellung mit dem Begriff des Klassischen entsteht. Dieser Gegensatz von klassisch und 'romantisch' bildet die Grundlage der gesamten Vorlesungen.<sup>184</sup>

<sup>180</sup> Ähnlich heißt es bereits in Schlegels "Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache" (1795): "[...] indem man erklärt, wie die Kunst wurde, zeigt man zugleich auf das einleuchtendste, was sie sein soll" (Lohner I: 147).

<sup>181</sup> Vgl. Kapitel 1.1.1.

<sup>182</sup> Nach diesem Schema richtet Schlegel auch den Aufbau seiner Vorlesungen aus: nach drei allgemeineren, einführenden Sitzungen sind die folgenden 11 Vorlesungen dem griechischem Drama gewidmet, worauf jeweils eine Vorlesung zum römischen und italienischen Schauspiel folgen. Die 17. bis einschließlich 24. Vorlesung verhandeln die französische Bühne, die 25. bis 34. das englische und die 35. Vorlesung schließlich das spanische Theater. Die letzten Vorlesungen (36 und 37) schließlich besprechen die Entwicklung des deutschen Dramas. Wenn die Grenze zwischen klassischem und 'romantischem' Theater also zwischen der 24. und 25. Vorlesung verläuft, so bedeutet das für das deutsche Schauspiel, daß Schlegel es zum 'romantischen' Dramas zählt, wenngleich er selbst die Festlegung dieser Reihenfolge anders begründet (vgl. Lohner V: 27).

<sup>183</sup> Anders als sein Bruder Friedrich verwendet Schlegel den Begriff des 'Romantischen' hier primär in einem historischen Sinn, d.h. bezogen auf die Literatur der Neueren, nicht aber auf eine zukünftige Literatur. Vgl. insbesondere die erste Vorlesung (Lohner V: 20f.).

<sup>184</sup> Vgl. auch Wellek (1959b: 315f.), der darin zu Recht die ganz besondere Leistung A.W. Schlegels erkennt, obwohl dieser zahlreiche Aspekte von seinem Bruder und Friedrich Schiller übernimmt: "Die Antithesen [...] oder vielmehr diese ausgesöhnten Widersprüche und Gegensätze werden bemerkenswert formuliert und in Zusammenhang gebracht mit dem historischen Gegensatz zwischen gotischem und klassischem Stil in den bildenden

Schlegel stellt die 'romantische' Literatur in einen Zusammenhang mit der Religion des Christentums, die seiner Auffassung nach das Weltbild der Menschen stark verändert hat. Religion, Gesellschaft, Kunst und – darin eingeschlossen – Poesie bilden in Schlegels Vorstellung eine Art Symbiose, indem sie sich gegenseitig bedingen und beeinflussen:

Diese ebenso erhabene als wohlthätige Religion [...] ist das lenkende Prinzip in der Geschichte der neueren Völker geworden; und noch jetzt, da viele ihrer Erziehung entwachsen zu sein wähnen, werden sie in der Ansicht aller menschlichen Dinge weit mehr durch deren Einfluß bestimmt, als sie selbst wissen. (Lohner V: 24)<sup>185</sup>

Schlegel versteht die christliche Religion als eine Religion der Innerlichkeit, die sich "mit allen menschlichen Gefühlen verwebt" (Lohner V: 24) und solche Werte wie Rittertum, Liebe und Ehre – Werte, die, neben der Religion selbst, Gegenstände der 'romantischen' Poesie bilden – eingesetzt hat und weiter stärkt. Dabei hat das Christentum weniger eine religiöse als vielmehr eine mythologische Bedeutung für die deutsche Frühromantik und August Wilhelm Schlegel: es stellt eine der alten Mythologie entgegengesetzte neue Mythologie dar.<sup>186</sup> Die von Schlegel angeführten Unterschiede zwischen der Antike und dem christlichen Zeitalter könnten deutlicher nicht sein:

In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Eine solche Religion muß die Ahnung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken, daß wir nach einer hier unerreichbaren Glückseligkeit trachten, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz wird erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. (Lohner V: 25)

Während die Poesie der Alten gegenwartsbezogen und auf das Bewußtsein des Besitzes gegründet war, schwebt die 'romantische' Literatur zwischen Vergangenheit und Zukunft –

---

Künsten und mit dem Unterschied zwischen heidnischer und christlicher Religion und heidnischer und christlicher Sittlichkeit."

<sup>185</sup> Solger (1826: 501) kritisiert in seiner umfangreichen Rezension der Schlegelschen *Wiener Vorlesungen* aus dem Jahre 1819 (zuerst in: *Jahrbücher der Literatur*, hrsg. von Matthäus von Collion, Bd. 7, Wien: Gerold, 1819, S. 80-155) die Absolutheit der von Schlegel hergestellten Verbindung von Religion und Kunst: "Kunst und Religion sind freilich auf das Innigste miteinander verbunden, aber jene kann unmöglich bloß der Ausdruck oder die Darstellung der anderen seyn; sonst wäre sie nicht Kunst, sondern eine besondere Art der Religion, sich zu äußern." Daran wird wohl in erster Linie deutlich, daß Solger zwar ein Zeitgenosse der 'Romantiker' war, sich aber selbst von dieser literarischen Bewegung distanzierte. Zum Verhältnis von Religion und Poesie in der 'romantischen' Literatur siehe auch die Berliner Vorlesungen Schlegels (Lohner IV: bes. 173).

<sup>186</sup> Amoretti (1923: XXV) wertet die Rolle des Christentums für die 'romantische' Literatur als einen "poetischen Mythos", als "Mythologie der modernen Poesie, nicht Glaube an eine sichere Rettung." Zum frühromantischen Mythologiekonzept vgl. auch Friedrich Schlegels "Rede über die Mythologie", KFSa II (303-322), und dazu Kapitel 1.1.1.

"Erinnerung und Ahnung" (Lohner V: 25) – und bringt die (melancholische) Sehnsucht nach dem paradiesischen Glückszustand zum Ausdruck. Überhaupt gilt Schlegel die Melancholie als das Wesen der 'romantischen' Poesie.<sup>187</sup> Deshalb sieht er die wesentliche Aufgabe der 'romantischen' Dichtung darin, die innere Entzweiung des modernen Menschen in eine geistige und eine sinnliche Welt zu überwinden, indem beide Welten auf einer höheren Ebene miteinander ausgesöhnt und unauflöslich verschmolzen werden.<sup>188</sup>

Diese allgemeinen Merkmale der 'romantischen' gegenüber der klassischen Poesie sowie die Spannung, die zwischen den beiden Tendenzen, welche sich auf den Gegensatz zwischen der christlich-europäischen zur heidnisch-antiken Kultur beziehen,<sup>189</sup> entsteht, bilden die Grundlage für August Wilhelm Schlegels aus den Vorlesungen ableitbare Theorie des 'romantischen' Dramas.<sup>190</sup>

Grundsätzlich unterscheidet Schlegel ein poetisches und ein theatralisches Drama: das poetische zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß es "Ideen, d.h. notwendige und ewig wahre Gedanken und Gefühle, die über das irdische Dasein hinausgehen," (Lohner V: 34f.) widerspiegelt,<sup>191</sup> während das theatralische Drama zuallererst das Publikum zu fesseln strebt und daher Nation sowie Kunstbildung desselben berücksichtigen muß. Die Ausrichtung des einen ist ergo eher inhaltlicher, die des anderen eher aufführungsorientierter Natur. Das 'ideale' Drama aber vereint mit Schlegel beide Eigenschaften.

Nach Dorothea Schäfer (1956) leitet Schlegel aus der Gegenüberstellung des klassischen und 'romantischen' Dramas vier historische Formtypen ab, von denen drei ihren Ursprung in der Antike haben – die reine Tragödie, die reine Komödie und das Lustspiel bzw. die neue Komödie –, während der vierte Formtypus – das 'romantische' Schauspiel – weitaus jünger ist und eine

<sup>187</sup> Zur Bedeutung der Melancholie innerhalb der 'romantischen' Dramenpoetik der Schlegel-Brüder siehe Kapitel 2.5.

<sup>188</sup> Dahnke (1968: 788f.) paraphrasiert diesen Schlegelschen Anspruch wie folgt: "Das Ziel ist die Wiederherstellung von harmonischen Verhältnissen auf einer höheren Stufe geschichtlicher Entwicklung. Naturharmonie unter den Bedingungen der Antike war naiv und hob nach Schlegels Auffassung die schicksalhafte Determiniertheit des Menschen nicht auf. Harmonie, wie sie für die Zukunft ersehnt wird, soll im Zeichen vollendeter menschlicher Freiheit – wiederum idealistisch verabsolutiert – stehen."

<sup>189</sup> Vgl. schon Schulz (2000: 5).

<sup>190</sup> Allerdings merkt Eichner (1985a: 189f.) an, daß Friedrich Schlegel bereits zu jener Zeit zu der Einsicht gelangt, daß auch die Antike 'romantische' Werke aufweist. Der 'Romantik'-Begriff Friedrich Schlegels steht deshalb – insbesondere in den Wiener Vorlesungen *Zur Geschichte der alten und neuen Literatur* – vielmehr in einem dialektischen Verhältnis zu dem die Antike falsch interpretierenden (Neo)Klassizismus: "Gerade zu der Zeit, als die Theorie vom absoluten Gegensatz der klassischen und romantischen Poesie dank der Bemühungen seines Bruders das kritische Denken Europas zu beherrschen begann, gab der Urheber dieser Theorie [d.i. Friedrich Schlegel; BO] sie auf."

<sup>191</sup> Schlegel bezieht sich hier auf den *Ideen*-Begriff seines Bruders Friedrich (vgl. Kapitel 1.1.1).

"echt poetische Gattung der Moderne" (Schäfer 1956: 414) darstellt. Schlegel erweitert damit die drei bereits in den Jenaer Vorlesungen herausgestellten Formtypen des Dramas um den des Lustspiels bzw. der neuen Komödie, der zwar in der modernen, christlichen Welt beheimatet ist, dessen Wurzeln aber zurück in die Antike reichen. Das 'romantische' Schauspiel – dessen Ideal Schlegel im englischen und spanischen Drama erblickt – aber steht im Zentrum seines Interesses. Es entspricht weder der Tragödie noch der Komödie im Sinne der Alten, sondern bildet einen eigenständigen, von den griechischen Dramenformen unabhängigen, aber gleichwertigen Formtypus neben den antiken Gattungen und wird von Schlegel wiederum in vier Untergattungen – 'romantische' Formtypen – gegliedert: das 'romantische' Lustspiel, das 'romantische' Trauerspiel, das historische sowie das religiöse Schauspiel.<sup>192</sup>

Den Ursprung des 'romantischen' Schauspiels erblickt August Wilhelm Schlegel in den allegorischen und geistlichen Stücken, den sogenannten Moralitäten und Mysterien, des 15. Jahrhunderts, welche in Europa die erste von der griechischen Dramatik unabhängige Theaterform darstellen. In England und Spanien hat sich außerdem, voneinander unabhängig und ohne Bezug auf das griechische Drama, ein Theater entwickelt, das Schlegel als 'romantisch' charakterisiert: es ist seiner Ansicht nach originell in dem Sinne, daß es – wie die Poesie der Griechen – keine Vorbilder kennt, sowie ursprünglich, national und bereits "zu einer festen Ausbildung gediehen" (Lohner VI: 108).<sup>193</sup>

Die erste zentrale Eigenschaft des 'romantischen' Dramas wie der 'romantischen' Literatur allgemein ist die dem Kunstwerk "eingeborene" organische Form, die "von innen heraus" bildet und "ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes" erreicht (vgl. Lohner VI: 109). Der hier von Schlegel verwendete organische Formbegriff ist dem der mechanischen Form und damit allen normativen Poetiken grundsätzlich entgegengesetzt und orientiert sich an der Natur,

---

<sup>192</sup> Gegenüber den Jenaer Vorlesungen ist hier demnach nur das von Calderóns Dramen abgeleitete religiöse Schauspiel hinzugetreten, während Schlegel die ersten drei Untergattungen dort bereits aus Shakespeares "Romanspielen" hergeleitet hat (vgl. VÄ I: 116, §252). Vgl. auch Schäfer (1956: 414).

<sup>193</sup> Zwar ordnet Schlegel auch das französische Melodrama in gewisser Weise der 'Romantik' zu, bewertet es jedoch als "Fehlgeburt" des 'Romantischen': "Unter Melodrama versteht man [...] ein Schauspiel [...], wo in emphatischer Prosa irgendetwas Wunderbares, Abenteuerliches oder auch sinnliche Handlungen nebst den dazugehörigen Dekorationen und Aufzügen zur Schau gebracht werden. Auf die Neigung hierzu ließe sich etwas Besseres bauen; denn leider sind die meisten Melodramen bis zur Abgeschmacktheit roh und gleichsam Fehlgeburten des Romantischen" (Lohner VI: 103f.). Vgl. hierzu auch Wentzlaff-Eggebert (2001), der sich mit der Stellung des Melodramas um 1800 in Deutschland und Frankreich auseinandersetzt. Darüber hinaus weisen das italienische Drama *Pastor fido* von Guarini sowie die Dramen Voltaires nach Schlegels Auffassung eine Tendenz zum 'Romantischen' auf (vgl. Lohner V: 235ff.).



[...] wo sich lebendige Kräfte regen, von der Kristallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. (Lohner VI: 109)

In Schlegels Verständnis ist die Form des 'romantischen' Dramas deshalb organisch, weil sie die dem Gehalt des Kunstwerks natürliche, d.h. einzig entsprechende Form ist. Demnach liegt jener das englische und spanische Drama vereinende

Geist der romantischen Poesie [...] im innersten Gehalt der Dichtungen und in den wesentlichen Beziehungen, wodurch jene abweichende Form ein wahres Erfordernis wird, die mit ihrer Gültigkeit zugleich ihre Bedeutung erhält. (Lohner VI: 111)

Form ist also – mit den Worten Dahnkes (1968: 793) – nicht "durch abstrahierte ästhetische Gesetze ein für allemal vorgegeben", sondern wandelt sich "entsprechend dem Inhalt, der seinerseits wieder historisch determiniert und wandelbar ist." Nach Schlegels Auffassung rechtfertigt, ja verlangt der organische Formbegriff sowohl die Vernachlässigung der Einheiten von Ort und Zeit als auch die Vermischung komischer und tragischer Bestandteile. An die Stelle der Handlungseinheit tritt bei August Wilhelm Schlegel "eine weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit", die "in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen" liegt (Lohner VI: 20f.).<sup>194</sup>

Das 'romantische' Schauspiel wird von Schlegel weiter als "unauflösliche Mischung" (Lohner VI: 111f.) von Gegensätzlichem charakterisiert: es ist zugleich Antithese und Synthese, das heißt, Gegensätze werden überwunden, indem sie auf einer höheren Ebene harmonisiert werden, aber weiterhin als Gegensätze erkennbar bleiben:

[...] alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmilzt sie auf das Innigste miteinander. (Lohner VI: 112)

Nicht der Nomos der griechischen Literatur interessiert demzufolge den 'romantischen' Dichter und Dramatiker, sondern vielmehr das "immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringende Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt" und durch den "Geist der ursprünglichen Liebe" harmonisiert wird (vgl. Lohner VI: 112). Denn das 'romantische' Drama ist nicht an den Verstand, sondern vielmehr an das Gefühl des

---

<sup>194</sup> Hierzu bemerkt Ehrlich (1969: 162) richtig: "Die organische Dramaturgie wird zum großen Teil nicht durch äußere Gestaltungselemente, sondern durch das Atmosphärische, als Ausdruck einer höheren, rational schwer erfäßbaren, übersinnlichen Harmonie wirksam." Zum organischen Formbegriff siehe auch Kapitel 2.9.

Zuschauenden adressiert, welches sich nach Schlegel gegenüber dem ersteren durch eine vielfältigere Rezeptionsfähigkeit auszeichnet.

Dieses Konzept der Mischung von Gegensätzlichem spiegelt sich auch in der Form des 'romantischen' Dramas, die Prosa und Verse, deren unterschiedliche Wirkung sich der 'romantische' Dramatiker zunutze macht, miteinander vereint:

Shakespeare beobachtet im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemütsstimmung der Personen. (Lohner VI: 140f.)

Schlegel betont – wiederum im Anschluß an seinen Bruder Friedrich – den pittoresken Charakter des 'romantischen' gegenüber dem plastischen des klassischen Dramas. In seinen Augen hat das pittoreske Drama den Vorteil, dass

[...] außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung. (Lohner VI: 112)

Die Malerei ermöglicht Nuancierungen – auch im Bezug auf den seinen Gemütsausdruck spiegelnden Gesichtsausdruck eines Menschen –, Täuschung sowie die Visualisierung solcher unkörperlichen Elemente wie Licht und Luft, und damit eine vielschichtigere und vieldeutigere Darstellung als die plastische Kunst und gibt der ('romantischen') Phantasie somit ein adäquates Darstellungsmittel an die Hand (vgl. Lohner VI: 128).<sup>195</sup>

In seiner Vielfalt und Komplexität entfernt sich das 'romantische' Drama mit Schäfer (1956) vom Wesen des Dramatischen<sup>196</sup> und nähert sich dem Geist des Epischen, den Schäfer primär an der Freiheit des 'romantischen' Dramatikers festmacht, "zwischen den verschiedenen möglichen Haltungen zu wechseln und damit eine überlegene Distanz zu wahren" (Schäfer 1956: 412). Die Charaktere sind, wie Schlegel am Beispiel der Shakespeareschen Dramen zeigt, individuell und allegorisch zugleich, und die Handlung versetzt das Publikum sowohl in die entferntesten Zeitalter als auch in die unmittelbare Gegenwart. Formal spiegelt sich die Tendenz zum Epischen in dem die Komposition der Shakespeareschen Dramen bestimmenden Gestaltungsgesetz der Ironie, das nach Schlegel nicht bloß die einzelnen Charaktere, sondern auch die Handlung

---

<sup>195</sup> Zum pittoresken Charakter des 'romantischen' Dramas siehe Kapitel 2.10.

<sup>196</sup> Nach Schäfer (1956: 412) ist es nicht die Handlung, die die strukturelle Einheit des 'romantischen' Dramas bildet, sondern die "Fülle von Welt".

insgesamt determiniert. In seiner 16. Wiener Vorlesung bestimmt Schlegel sein Ironie-Konzept als

[...] ein in die Darstellung selbst hineingelegtes mehr oder weniger leise angedeutetes Eingeständnis ihrer übertreibenden Einseitigkeit in dem Anteil der Phantasie und Empfindung [...], wodurch also das Gleichgewicht wieder hergestellt wird. (Lohner V: 249)

Mit Blick auf Shakespeare spezifiziert er diese Ausführungen in der 27. Vorlesung:

Wenn [...] der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebt, und daß er den schönen, unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. (Lohner VI: 137)

Der Ironiebegriff August Wilhelm Schlegels zielt demnach auf die Mischung von Tragischem und Komischem im 'romantischen' Drama und entspricht somit partiell dem Friedrich Schlegelschen Ironiebegriff.<sup>197</sup> Aufgrund dieser Mischung von Ernst und Scherz, Komödie und Tragödie, läßt sich das 'romantische' Schauspiel gegenüber den einfachen Formtypen der reinen Tragödie und Komödie mit Schäfer (1956: 411) als "komplexer Formtypus" bezeichnen.

Die Bedeutung des theatralischen Aspekts für das 'romantische' Drama verdeutlicht Schlegel an der vorbildhaften Ausprägung des "Romantisch-Theatralischen" (Lohner VI: 258) bei Calderón:

Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm [Calderón; BO] das erste; aber diese sonst beschränkte Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre. (Lohner VI: 258)<sup>198</sup>

Calderóns 'romantische' Dramen verbinden demnach Poesie mit Effekt, d.h. Wirkung und Rhetorik, sowie mit inhaltlicher Tiefe.<sup>199</sup>

Als inhaltliche Basis des 'romantischen' Dramas betrachtet Schlegel hauptsächlich die aus der

<sup>197</sup> Bereits Solger (1826: 555) kritisiert, daß Schlegel die Ironie nur beiläufig behandelt, da Ironie "nothwendig die andere, die allgemein betrachtende Seite des dramatischen Standpuncts aus[macht; BO], ohne welche die der individuellen Handlung sich nicht zur Universalität der Kunst erheben könnte."

<sup>198</sup> Die Calderónschen Festspiele umschreibt Schlegel gar als "poetische Opern", welche wiederum als "Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll" charakterisiert werden (vgl. Lohner VI: 266).

<sup>199</sup> Diese Synthese steht den rein auf den Effekt gemachten Theaterstücken Kotzebues, Ifflands und ihrer Anhänger, die um 1800 die deutschen Bühnen dominieren, positiv gegenüber. Zur Rhetorik im 'romantischen' Drama siehe auch Kapitel 2.11.

christlichen Religion abgeleitete moderne Mythologie sowie Novellen, Romanzen, Legenden und die jüngere, vorzugsweise christliche Geschichte. Während Shakespeares Quellen Schlegel zufolge oftmals Novellen sind (vgl. Lohner IV: 215f.), finden die spanischen Dramatiker des *Siglo de Oro* ihre Stoffe seiner Meinung nach in "wunderbaren mythologischen oder ritterlichen Fabeln" (Lohner VI: 252) bzw. in historischen Gegenständen, die wiederum auf alte Romanzen und Sagen zurückgehen und ergo fiktiv sein können (vgl. Lohner VI: 256).

Für August Wilhelm Schlegel stellt das 'romantische' Drama demzufolge – anders als für seinen Bruder Friedrich – primär eine historische Kategorie dar, die er aus den Dramen Shakespeares und Calderóns entwickelt.

Die dringlichste Aufgabe der zeitgenössischen deutschen Dramatiker aber besteht für Schlegel in der Schaffung eines – analog zu England und Spanien entworfenen – deutschen Nationaldramas, das einen neuen, eigenen Formtypus begründen soll. Die Dramen Lessings, Goethes und Schillers<sup>200</sup> interpretiert er als einen ersten Schritt in diese Richtung und betont, daß er das nationale historische Trauerspiel für die "würdigste Gattung des romantischen Schauspiels" (Lohner VI: 290) hält.<sup>201</sup> Für die Form dieses Dramas schlägt August Wilhelm eine Synthese des "wahrhaft Poetischen" im klassischen und 'romantischen' Drama vor, während inhaltlich "deutsche Nationalität" dominieren soll:

Unsre Aufgabe ist aber nicht, das griechische oder französische, das spanische oder englische Theater bloß leidend zu wiederholen, sondern wir suchen, wie mich dünkt, eine Form, welche das wahrhaft Poetische aller jener Formen, mit Ausschließung des auf herkömmliche Übereinkunft Gegründeten in sich enthalte; im Gehalte aber soll deutsche Nationalität vorwalten. (Lohner V: 34)

Der hier angedeutete zukünftige Dramentypus wird von Schlegel selbst jedoch nicht mehr verhandelt. Es bleibt vielmehr Aufgabe des Publikums bzw. des Leser – und damit der Generation der zeitgenössischen deutschen Dramatiker –, die Gestalt des zukünftigen Dramas aus Schlegels historischem Überblick zu entwickeln.

Die Leistung August Wilhelm Schlegels ist mit Behler (1972a: 12) vor allem darin zu sehen, daß er im Anschluß an Friedrich Schlegel und die Positionen der deutschen Frühromantik die zwei großen dramatischen Traditionen Europas als zwei "sich antithetisch gegenüberstehende

---

<sup>200</sup> Neben der Auslassung weiterer zeitgenössischer Dramatiker verwundert vor allem die bereits 1819 von Solger (1826: vgl. 623) kritisierte Nichterwähnung der Dramen Ludwig Tiecks. Schlegel wagt es am Ende seiner *Wiener Vorlesungen* leider nicht, die wirklich zeitgenössischen, jungen deutschen Dramatiker zu bewerten und ihre Rolle für die Zukunft des deutschen Dramas zu bestimmen. Vgl. hierzu auch Amoretti (1923: XXVI).

<sup>201</sup> Der zukünftige Formtypus des deutschen Dramas soll sich demnach am historischen Schauspiel orientieren.

Ästhetiken" vorgestellt und für eine zukünftige Entwicklung des Dramas fruchtbar gemacht hat. Die "dichterische Aufgabe der Zukunft" allerdings bleibt er seinem Publikum schuldig, und auch die von Behler (1972a: vgl. 12) ins Spiel gebrachte Vermittlung zwischen Klassik und 'Romantik' geht in primär auf das Konto Friedrich Schlegels.

Zwar wendet August Wilhelm Schlegel die allgemeinen theoretischen Überlegungen seines Bruders Friedrich konkret und detailliert auf das in seinem Verständnis 'romantische' Drama Shakespeares und Calderóns an, aber er vermag es nicht, wie sein Bruder einen zukünftigen Dramentypus theoretisch zu konstruieren. Der Hauptunterschied zwischen den Theorien der beiden Brüder bleibt, daß Friedrich Schlegel ein zukünftiges, transzendentes Drama als Synthese aus griechischem und modernem Drama entwirft, während August Wilhelm bei einer ästhetischen Charakteristik und literaturhistorischen Konfrontation von klassischem und 'romantischem' Drama – die sich mit Friedrich Schlegels Begriff der Reflexion beschreiben läßt – stehenbleibt. Im Gegensatz zur progressiven Dramentheorie Friedrich Schlegels ist August Wilhelm Schlegels Theorie des 'romantischen' Dramas demnach als *historisch* zu bezeichnen,<sup>202</sup> ohne damit ihren – im Kontext der Zeit gesehen – innovativen Charakter zu schmälern.<sup>203</sup> So betont Hardy (1965: 78f.) zu Recht, daß die Schlegel-Brüder eine grundsätzlich neue Gattungslehre begründet haben, die von August Wilhelm am Drama exemplifiziert wurde:

An die Stelle unbedingter ästhetischer Werte, die sich einmal in der Antike historisch rein ausgebildet haben, tritt eine neue Gattungslehre, entwickelt aus der originalen Einheit des Kunstwerkes in seiner geschichtlichen Determination; eine neue Poetik wird entworfen, historisch reflektierende Literaturwissenschaft eingeleitet.

Die überaus große Wirkung, die August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen insbesondere auf die verschiedenen europäischen Nationalliteraturen haben, läßt sich – abgesehen von ihrem gegenüber den Schriften seines Bruders Friedrich allgemeinverständlichen Stil – vor allem darauf zurückführen, daß am Beginn des 19. Jahrhunderts auf den europäischen Bühnen größtenteils noch immer das neoklassizistische Drama französischer Prägung die Vorherrschaft

<sup>202</sup> So auch Schulz (2000: 4): "Zusammen mit seinem Bruder Friedrich gilt August Wilhelm Schlegel zu Recht als ein Kirchenvater des Romantischen; der eine gab dem Begriff einen historischen Sinn, während der andere vor allem mit dem Blick nach vorn, auf kommende Kunst, das Romantische in immer neuen Ansätzen philosophisch-ästhetisch genauer zu fassen versuchte."

<sup>203</sup> So ist auch die These Amoretis (1923), Schlegel ersetze in seinen Wiener Vorlesungen lediglich die alten – klassizistischen – Regeln durch neue und damit eine Nachahmung durch eine andere, nicht haltbar. Es ist ja gerade die Originalität, die Schlegel sowohl am englischen und spanischen als auch am griechischen Drama bewundert und welche das deutsche Drama nicht durch Nachahmung im herkömmlichen Sinne gewinnen kann.

innehat.<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. dazu auch Dahnke (1968: bes. 792) sowie Körner (1929: bes. 55ff.). Amoretti (1923: XLVI) vertritt die kritisch zu hinterfragende Auffassung, Schlegels Vorlesungen wären im Ausland "eine Doktrin und die Quelle zu Doktrinen" geworden. Diese These Amorettis widerspricht der allgemeinen Absage der europäischen 'Romantik' an jegliche Form der normativen Poetik.

## 2. Merkmalkatalog der 'romantischen' Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels

Aus den in Kapitel 1 dargestellten poetologischen Überlegungen der Schlegel-Brüder zum 'romantischen' Drama lassen sich vierzehn zentrale Merkmale ableiten, die das von Friedrich und August Wilhelm Schlegel theoretisch entworfene 'romantische' Schauspiel formal wie inhaltlich bestimmen. Die im folgenden zu einem Katalog zusammengefaßten Merkmale sollen anschließend als Folie für die Analyse der deutschen und spanischen 'romantischen' Dramen dienen, um auf diese Art und Weise zeigen zu können, in welcher Beziehung frühromantische Dramenpoetik und 'romantische' Dramenpraxis zueinander stehen. Dieser explizit für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit erstellte Merkmalkatalog besitzt einen ausschließlich deskriptiven Charakter, der sich schon aus dem Selbstverständnis der 'Romantiker' ergibt, die ein für allemal mit den normativen Poetiken der Klassiker gebrochen haben. Das bedeutet je größer die Anzahl der adäquat erfüllten Merkmale ist,<sup>205</sup> um so stärker entspricht ein mittels des Merkmalkatalogs analysiertes Schauspiel der Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels.

Die einzelnen Merkmale, die im folgenden Kapitel anhand der von Friedrich und August Wilhelm Schlegel entwickelten Poetik<sup>206</sup> unter Berücksichtigung theoretischer Überlegungen ihrer Zeitgenossen sowie der Einbeziehung bereits vorliegender Forschungsergebnisse umrissen werden, betreffen grundsätzliche sowie inhaltliche und formale Aspekte.<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Dabei ist das Ausmaß der Erfüllung eines einzelnen Merkmals möglichst konkret zu bestimmen.

<sup>206</sup> Neben den bereits in Kapitel 1 berücksichtigten Texten der Schlegel-Brüder werden in dieses Kapitel verstärkt die Notizbuch-Fragmente F. Schlegels einfließen, da diese zwar keine in sich kohärente Theorie enthalten, aber zu vielen der in den Merkmalen versammelten Aspekte Stellung nehmen. Zu den literarischen Notizbüchern F. Schlegels sei nochmals angemerkt, daß sie – in der vorliegenden Form – vom Verfasser selbst nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und daß sie – so wie sie in den Bänden XVI und XVII der KFSa vorliegen – gleichsam ein Gewebe oder Puzzle ergeben, in welchem eine Aussage auf eine andere verweist und diese bestätigen oder erweitern, genauso gut aber auch negieren oder widerlegen kann, so daß die tatsächlich implizierte Meinung F. Schlegels aus den gegebenen Zusammenhängen oftmals nur zu erraten ist.

<sup>207</sup> Dabei bleiben gattungsspezifische Merkmale des Dramas, wie sie Pfister (<sup>8</sup>1994), Asmuth (<sup>3</sup>1990) u.a. in ihren Standardwerken darlegen weitgehend unberücksichtigt.

## 2.1 Zentraler Charakter

Analog zu den Dramen Shakespeares und in Auseinandersetzung mit dem Handlungsprimat des antiken und klassizistischen Dramas<sup>208</sup> bestimmen Friedrich und August Wilhelm Schlegel das 'romantische' Schauspiel als "Charakterdrama"<sup>209</sup>, indem sie einen zentralen Helden fordern, der den Mittelpunkt des Dramas bildet<sup>210</sup>:

Das Verlangen nach EINEM Helden ist *romantisch*; wiewohl in vollkommenen Romanen jeder d[er] Held sein müsste. – (KFSA XVI: 102; v, 214, 1797/98)

Bereits im Studium-Aufsatz beobachtet Friedrich Schlegel die zentrale Bedeutung des Charakters sowie dessen neuartige Gestaltung in Shakespeares *Hamlet*:

Im HAMLET entwickeln sich alle einzelnen Teile notwendig aus einem gemeinschaftlichen Mittelpunkt, und wirken wiederum auf ihn zurück. Nichts ist fremd, überflüssig, oder zufällig in diesem Meisterstück künstlerischer Weisheit. Der Mittelpunkt des Ganzen liegt im Charakter des Helden. (KFSA I: 247)

Wesentlich ist dabei die "Beschaffenheit" dieses Charakters, in welchem der tragische Konflikt des Dramas begründet sein kann und soll, der nach Friedrich Schlegel darin liegt, daß die denkende und die tätige Kraft der Figur miteinander im Streit liegen, wie er erneut an Hamlets Charakter exemplarisch veranschaulicht:

Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner [Hamlets] edeln Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinander gerissen, es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslchen Disharmonie [...] als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. (KFSA I: 247f.)

Verallgemeinernd bestimmt Friedrich Schlegel die innere Zerrissenheit als konstitutives Merkmal

<sup>208</sup> Vgl. Aristoteles (1978: 97), der den Mythos (d.i. die Handlung) in der Tragödie über die Charaktere stellt: "Ferner ohne Handlung kann es keine Tragödie geben, wohl aber ohne (eigentliche) Charaktere."

<sup>209</sup> Der Begriff "Charakterdrama" figuriert nicht in den einschlägigen literatur- und theaterwissenschaftlichen Wörterbüchern und Lexika. Zu Wortgeschichte und Bedeutungswandel des Terminus "Charakter" vgl. Sulzer (1994, I: 453-461) sowie Asmuth (1997).

<sup>210</sup> Während das Epos nach F. Schlegel Geschichte an Nationen und Zeitaltern darstellt, exemplifiziert das Drama denselben Gegenstand an einem Individuum bzw. Charakter (KFSA XVII: 444; xxii, 177, 1817-1820). Ganz ähnlich formuliert Jean Paul (1987: 231): "[...] das Drama schneidet den Lebenslauf *eines* Menschen aus dem Universum der Zeiten und Räume."



des modernen Menschen:

Es ist schon oft bemerkt worden: die Menschheit sei eine zwitterhafte Spielart, eine zweideutige Mischung der Gottheit und der Tierheit. Man hat es richtig gefühlt, daß es ihr ewiger notwendiger Charakter sei, die unauflöselichen Widersprüche, die unauflöselichen Rätsel in sich zu vereinigen, welche aus der Zusammensetzung des unendlich Entgegengesetzten entspringen. Der Mensch ist eine aus seinem reinen Selbst und einem fremdartigen Wesen gemischte Natur. (KFSA I: 230)

Davon ausgehend wird der dramatische Konflikt von Friedrich Schlegel in das Innere des Protagonisten verlegt. Den inneren Kampf desselben, den er an anderer Stelle als 'Melancholie' bezeichnet,<sup>211</sup> hält Friedrich Schlegel für spezifisch dramatisch<sup>212</sup>:

Das Drama stellt dar den bis ans Ende durchgeführten Seelenkampf auf Tod und Leben, in einem einzelnen Charakter, oder doch in wenigen die zusammengehören. – Die volle Entfaltung nach dem ganzen Reichthum dieser innern Seelenwelt im Kampfe – macht eben das Eigenthümliche der dramatischen Darstellung aus [...]. (KFSA XVII: 498f.; xxiii, 154, 1823)

Das Gespaltensein der Figur kann sich auch im Wahnsinn manifestieren:

Das Unbegreiflich[e] Wundervolle eines Charakters besteht immer in einer Art von *Wahnsinn*, oder *Zusammenhang mit d[en] höllischen Geistern* – *Macbeth, Faust, Hamlet, Lear, Don Juan* pp. «Schillers Übertriebenheit schon dramatisch.» (KFSA XVII: 179; xviii, 29, 1810)

Der innere Kampf der dramatischen Hauptfigur bildet mit Friedrich Schlegel den Kern der 'romantischen' Dramenhandlung<sup>213</sup> und damit die (verborgene) 'Einheit' des modernen Schauspiels.<sup>214</sup> Das Ziel des 'romantischen' Dramas aber ist die Auflösung des Streits zwischen Ich und Welt, Freiheit und Notwendigkeit in Harmonie, weil es sich dadurch der Harmonie der

<sup>211</sup> Siehe Kapitel 2.5. Vgl. auch das folgende Notizbuch-Fragment F. Schlegels: "Nichts ist wahrer und natürlicher wie der so oft als unnatürlich getadelte Dualismus der Charaktere." (KFSA XVI: 207; vii, 37, 1798/99)

<sup>212</sup> So gelten auch Kluge (1980: 197) "[d]ie geistige Duplizität des Daseins, der Widerstreit zwischen der denkenden und der handelnden Kraft im Menschen" als "dramatischer Kern der romantischen Dramen". Diese "geistige Duplizität" kann aber, wie Kluge an Arnims Puppenspiel *Die Appelmänner* (um 1813) zeigt, ebenso an Figuren entwickelt werden, "die weniger Charaktere sind als Repräsentanten von Prinzipien für eben diese Duplizität" (Kluge 1980: 196).

<sup>213</sup> Vgl. auch A.W. Schlegel in seiner ersten Wiener Vorlesung: "Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und die sinnliche, miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen" (Lohner V: 26). Siehe außerdem F. Schlegel: "Jeder Mensch hat eigent[lich] einen D[on] Q[uijote] und einen Sancho in sich. –" (KFSA XVI: 206; vii, 2, 1798/99)

<sup>214</sup> Ein Ansatz, der den Vorstellungen des Aristoteles widerspricht: "Die Fabel ist aber eine (dergestalt) einheitliche nicht (etwa schon), wie Einige meinen, wenn sie sich um *eine* Person dreht. Denn wie überhaupt vieles Verschiedenartige vorkommt, aus welchem dadurch, daß es sich auf ein Einziges bezieht, sich (noch) keine Einheit ergibt, so sind auch der Handlungen eines Einzigen viele, aus denen keine einheitliche Handlung erwächst." (Aristoteles 1978: 106f.)

antiken Formtypen zumindest annähert. Die einzige Möglichkeit zur Harmonisierung erblickt Friedrich Schlegel in der 'romantischen' Liebe.<sup>215</sup>

Das besondere Interesse Friedrich Schlegels gilt dem individuellen Charakter der Figur, dessen tiefgründige Darstellung er als 'romantisch' bewertet:

Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums; Werke, die das sind, selbst in ganz anderer Form, wie NATHAN, bekommen dadurch einen Anstrich vom Roman. [...] (KFSA II: 156, L 78)<sup>216</sup>

Obwohl Friedrich Schlegel hier die Individualisierung des 'romantischen' Protagonisten betont, sind die 'romantischen' Figuren – nach dem Vorbild Shakespeares und im Sinne der Pfisterschen Terminologie<sup>217</sup> – keine reinen *Individuen*, sondern verweisen zugleich auf eine über die (irdische) Handlungsebene hinausweisende absolute Idee<sup>218</sup> und verbinden somit in einer offenen Figurenkonzeption das (Pfistersche) Modell der *Personifikation* bzw. Allegorisierung mit dem des *Individuums* (vgl. Pfister <sup>8</sup>1994: 244ff.).<sup>219</sup> Da die *Personifikation* auf Barockdrama und Oper verweist, das *Individuum* aber in die Richtung des Romans deutet, stellt das 'romantische' Drama auch mit Blick auf die Dramenfiguren eine Synthese verschiedener literarischer Gattungen dar.<sup>220</sup>

Gerade die Idealisierung bzw. Allegorisierung der Charaktere aber wird von Friedrich

<sup>215</sup> Siehe dazu Bobsin (1994: 191): "Der Liebe gelingt es, das beunruhigende Chaos des Innenlebens zum Ich und die Außenwelt zum geordneten Universum zu reduzieren." Vgl. auch Kapitel 2.2, 2.6 und 2.14.

<sup>216</sup> Laut Sulzer (1994 I: 460) aber neigt die hier implizierte ausführliche Charakterdarstellung zum Epischen: "Vorzüglich aber ist die Epopee zu völliger Entwicklung der Charaktere dienlich; denn das Drama leidet die Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und Vorfälle nicht, die bey ihr statt haben; die Personen des Dramas werden nicht so, wie in der Epopee, [...] ans Ende der Handlung gebracht. Daher sieht man im Drama nicht sowol den ganzen Charakter einer Person, als besondere Züge derselben, besondere Leidenschaften oder Gesinnungen entwickelt. Der epische Dichter hingegen hat Gelegenheit, uns seine Hauptpersonen völlig und nach allen Theilen ihres Charakters bekannt zu machen." Die ursprüngliche Orthographie Sulzers wird in den Zitaten beibehalten.

<sup>217</sup> Pfister (<sup>8</sup>1994: 244f.) unterscheidet innerhalb der Figurenkonzeption grundsätzlich zwischen *Personifikation*, *Typ* und *Individuum*.

<sup>218</sup> Vgl. auch eines der *Philosophischen Fragmente* F. Schlegels: "Der Mensch ist ein Mikrokosmos; zur Char.[akteristik] d[es] Individuums gehört Char.[akteristik] d[es] Universums. –" (KFSA XVIII: 229; iv, 418, 1797)

<sup>219</sup> Vgl. A.W. Schlegels Jenaer Vorlesungen: "Seine [Shakespeares; BO] Menschen scheinen natürliche Menschen zu sein und sind es doch nicht" (VÄ I: 115) sowie seine 26. Wiener Vorlesung: "Shakespeares ausführlich gezeichnete Personen haben unstreitig viele ganz individuelle Bestimmungen, aber zugleich eine nicht bloß für sie gültige Bedeutung: sie geben meistens eine ergründende Theorie ihrer hervorstechenden Eigenschaften an die Hand" (Lohner VI: 131). In F. Schlegels literarischen Notizbüchern heißt es (umgekehrt): "Im Shakesp[ear] sind die Charaktere nicht bloß Repräsentanten. Diese Manier gilt auch nur in d.[en] romant.[ischen] Werken, wo die Personen nur Hieroglyph[en] sind, nicht im Schauspiel./" (KFSA XVI: 283; ix, 353, 1799-1801). Und Goethe ruft 1771 in seinem Artikel "Zum Schäkespears Tag" aus: "Natur, Natur! Nichts so Natur als Schäkespears Menschen" (Goethe I.2: 413). Die 'romantische' Theorie des Dramas stellt somit eine wichtige Etappe der Entwicklung einer "individualisierenden Gestaltung zwar fiktiver, aber doch lebendig wirkender Menschen" im Drama dar, die mit dem Sturm und Drang einsetzt und ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert erreicht (vgl. Asmuth 1997: 298).

<sup>220</sup> Zur Annäherung des 'romantischen' Dramas an die Oper siehe auch Kapitel 2.13.

Schlegel – in steter Auseinandersetzung mit Shakespeare<sup>221</sup> – in seinen literarischen Notizbüchern immer wieder reflektiert:

Die Charaktere sollten wohl auch mehr und mehr *symbolisch* seyn? [...] (KFSA XVII: 287f., xx, 58, 1811)

und:

Beim Drama sind die Charaktere zu idealisiren; nicht auf Sh[akespeare]'s Art zu individualisiren./ (KFSA XVI: 430; xii, 133, 1802)<sup>222</sup>

Die symbolische oder allegorische Bedeutung *weiblicher* Charaktere, die gleichberechtigt im Drama auftreten sollen, legt Friedrich Schlegel in seinen Notizbuch-Fragmenten von vornherein auf das gute Prinzip fest:

Die *weiblichen Charaktere* und die Liebe im Drama müssen nicht so äußerlich angehängt sein, sondern nothwendig verknüpft, selbst allegorisch für die *Verklärung*, d[en] *Untergang* – die *Versöhnung*; d[en] *Kampf und Sieg* wie diese im Ganzen herrschen. Sie müssen dasselbe gleichsam personificirt sein. Doch scheinen weibliche Charaktere des Untergangs (wie Lady Macbeth) bedenklich. Besser alle im guten Princip. [...] (KFSA XVII: 160; xvii, 202, 1808)<sup>223</sup>

Bereits in der Athenäumszeit hat Friedrich Schlegel die Bedeutung des "Weiblichen" für die 'romantische' Literatur hervorgehoben und ihm verschiedene Funktionen zugewiesen:

In all[em] Romantisch[en] das Weibliche herrschend; die gebildete Weiblichkeit zu d[en] Legenden d[er] Kunst/ dahin d[ie] Myth[ologie] von Musen – Aspasia – Diotima pp/ Die große enthusiast.[ische] V[ision] d[er] Mütterlichkeit zu d[en] Διθ[Dithyramben] – Ceres – Isis – Cybele – Diana –/ Zu d[en] Novellen die feine Eigenthümlichkeit d[er] Weiber. / Die falsche Bildung der gelehrten und pruden zu d[en] Arabesken. – Zu der ὁῖῖῖ[Tragödie] die heroische Weiblichkeit; in d[er] κομ[Komödie] die groteske Männlichkeit. – [...] (KFSA XVI: 302; ix, 586, 1799-1801)

<sup>221</sup> Shakespeare bleibt Dreh- und Angelpunkt der Überlegungen F. Schlegels, die zwischen einem Für und Wider schwanken: "Sh[akespeares] *tiefe, feine und vielseitige Charakteristik* ist noch nie isoliert aus seiner Manier nachgeahmt worden. – [...] Goethe ist im *Götz* und selbst im *Egmont* einigermaassen darauf ausgegangen. Diese paßt wohl gar nicht zu Δρ[Drama] – nur zu Caricatur –?" (KFSA XVI: 428; xii, 105, 1802).

<sup>222</sup> Das darauffolgende Fragment widmet sich den verschiedenen Möglichkeiten der Idealisierung der Figuren im 'romantischen' Drama: "Das Ideal d[er] Weiblichkeit entweder Mus[ik], Plast[ik] oder Pict[ur]. – Das *Ideal der Männlichkeit* auf ähnliche Art – tellurisch – solarisch – lunarisch – komet[isch] – ? – [...] Der Greis ist Historisch – Der Mann mathematisch = (magisch) «practisch» das kind experimentirend. Das höchste Ideal d[es] Weibes ist Madonna solarisch –/ das höchste Ideal ist auch hier wohl das Kind als *Hieroglyphe*, auch der Jüngling bis zum Helden. [...]" (KFSA XVI: 430; xii, 134, 1802).

<sup>223</sup> Zu den hier zitierten Kategorien Verklärung, Versöhnung, Untergang sowie Kampf und Sieg vgl. Kapitel 2.6 und 2.14.

Zur "Behandlung" der Charaktere bemerkt Andrea-Schlegel im "Gespräch über die Poesie":

So habe ich oft wahrgenommen, daß die Behandlung der Charaktere und Leidenschaften bei den Alten und Modernen schlechthin verschieden ist. Bei jenen sind sie idealisch gedacht, und plastisch ausgeführt. Bei diesen ist der Charakter entweder wirklich historisch, oder doch so konstruiert als ob er es wäre; die Ausführung hingegen mehr pittoresk und nach Art des Porträts. (KFSA II: 348)

Die hier für die Moderne konstatierte historische bzw. pseudohistorische Figurendarstellung weist – ähnlich wie "pittoresk" – auf eine mehrdimensionale<sup>224</sup> bzw. "synthetisch[e]" Figurenkonzeption hin,<sup>225</sup> d.h. sie läßt Unstimmigkeiten bzw. Brüche innerhalb der mit sich selbst im Streit befindlichen 'romantischen' Figur(en) zu<sup>226</sup> und verweist auf eine Individualisierung. Die Formulierung "nach Art des Porträts" dagegen zielt – wiederum im Zusammenspiel mit "pittoresk" – auf eine Darstellung, die auch die verschiedenen Stimmungen und Gemütslagen der handelnden Personen einbezieht, wie sie auch August Wilhelm Schlegel in seiner 25. Wiener Vorlesung ausführt:

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen erteilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders in den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sich durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüt lesen und dessen leiseste Regungen vernehmen. (Lohner VI: 112f.)

Die 'romantische' Behandlung der *dramatis personae* unterscheidet sich demnach grundsätzlich von jener der Antike und der Klassik und weist sowohl auf das Schauspiel des Naturalismus als auch auf das epische Drama voraus.

## 2.2 'Romantische' Liebe

Wie in der 'romantischen' Poesie überhaupt kommt der Liebe auch im 'romantischen' Drama eine zentrale Rolle zu, und zwar auf verschiedenen semantischen Ebenen. Liebe in einem eher allgemeinen Sinne ist wesentlicher Aspekt der Religion des Christentums, welche wiederum das

<sup>224</sup> Nach Pfister (<sup>8</sup>1994: 243f).

<sup>225</sup> Vgl. ein Notizbuch-Fragment F. Schlegels aus der Athenäumszeit: "Sh.[akespeares] Werke d[em] Wesen nach *psychologische Romane*, nur daß die Charakterdarstellung synthetisch ist [...]" (KFSA XVI: 114; v, 359, 1797/98).

<sup>226</sup> Diese Behandlung der dramatischen Figuren verweist nach Klotz (<sup>13</sup>1992: vgl. 143ff.) auf die offene Dramenform.

'romantische' Zeitalter und die 'romantische' Kunst grundlegend determiniert.<sup>227</sup> Im Gegensatz zur Antike ist das Verhältnis zwischen Gott und Mensch in der Moderne von Liebe und Gegenliebe geprägt.<sup>228</sup> Die der christlichen Religion immanente allumfassende Liebe<sup>229</sup> bildet mit Friedrich Schlegel – so lassen sich seine Ansichten im "Brief über den Roman" deuten – als "Sentimentalisches"<sup>230</sup> die mythologische Grundlage der neuen, 'romantischen' Literatur:

[...] der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben; [...] es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er läßt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läßt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Kraft durchdrungen und beseelt werden. [...] Er ist ein unendliches Wesen und mitnichten haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und individuellen Neigungen: für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur. (KFSa II: 333f.)<sup>231</sup>

Wie das Christentum selbst soll auch die Liebe in der Poesie indirekt dargestellt werden,<sup>232</sup> denn sie gilt Friedrich Schlegel als "Quell aller Poesie" (KFSa XVI: 220; vii, 223, 1798/99) und ist – wie seine *Lucinde* eindrucksvoll manifestiert – "nicht bloß d[er] beste sondern d[er] einzige Gegenstand der R[oman]π[Poesie]" (KFSa XVI: 213; vii, 123, 1798/99). Als "Poesie der Liebe" in diesem Sinne lobt Friedrich Schlegel Tiecks Schauspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva*:

Nach jener bloß fantastischen π[Poesie] erscheine nun die π[Poesie] der *Liebe* (die *Genoveva* die einzige Episode in jener fantastischen π[Poesie] zu d[em] Geiste der Liebe hin.) [...] (KFSa XVII: 140; xvii, 95, 1808)

Die deutschen Frühromantiker – neben den Schlegel-Brüdern insbesondere Schelling, Schleiermacher und Novalis – erheben die 'romantische' Liebe selbst zur Religion, zum

<sup>227</sup> Siehe dazu Kapitel 1 und 2.3.

<sup>228</sup> Entsprechend heißt es in F. Schlegels literarischen Notizbüchern: "«[...] Die alten Götter mehr ins Erhabene als ins Liebende gearbeitet. →" (KFSa XVI: 210; vii, 73, 1798/99)

<sup>229</sup> In den Notizbuch-Fragmenten F. Schlegels ist die Rede vom "unbewußten Geist des Christentums, der Religion der Liebe" (KFSa XVII: 136; XVII, 78, 1808) sowie vom "Christ[enthum] als *Wissenschaft der wahren Liebe*" (KFSa XVII: 395; xxi, 398, 1812).

<sup>230</sup> Vgl. dazu Kapitel 1.1.1, in dem das Fantastische, das Sentimentale und das Mimische als die drei wesentlichen Forderungen an den frühromantischen 'Roman' F. Schlegels herausgestellt werden. Vgl. außerdem Eichner 1985a.

<sup>231</sup> Vgl. auch die 25. Wiener Vorlesung A.W. Schlegels, wo es – ganz ähnlich – heißt: "Die romantische [Poesie und Kunst; BO] hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern." (Lohner VI: 112). Und auch F. Schlegel meint, daß die Liebe – im Gegensatz zum Haß – das Chaos sondert (vgl. KFSa XVI: 221; vii, 241, 1798/99).

<sup>232</sup> Vgl. KFSa XVI (270; IX, 196, 1799-1801): "In allen romant.[ischen] Compositionen herrscht indirekte Liebe."

Absoluten<sup>233</sup>: "«Liebe ist schon Aesthet[ische] Relig[ion] an sich./ [...]»" (KFSA XVI: 221, vii, 235, 1798/99).<sup>234</sup> Nach Tyrell (1987: 571f.) verwandelt sich die 'romantische' Liebe deshalb in Religion, weil sie mit ihrem "Höchstrelevanzanspruch" an deren historische Stelle tritt.<sup>235</sup> Eine derartige Liebesreligion weist über das irdische Dasein hinaus ins Unendliche, Ewige, ins Reich des Todes, welches von den 'Romantikern' im Sinne des Christentums als Jenseits – wenn auch nicht als Paradies – gedeutet wird.<sup>236</sup> In diesem Kontext steht August Wilhelm Schlegels Verständnis des Dramenschlusses in Shakespeares *Romeo and Juliet*:

Er hält seine Geliebte im Arm und labt sich sterbend mit einem Wahne ewiger Vermählung. Auch sie sucht den Tod im Kusse auf seinen Lippen. Diese letzten Augenblicke müssen ungeteilt der Zärtlichkeit angehören, damit wir den Gedanken recht festhalten können, daß die Liebe fortlebt, obgleich die Liebenden untergehen. (Lohner I: 136)<sup>237</sup>

Die 'romantische' Liebesauffassung Friedrich Schlegels findet ihren adäquaten Ausdruck in seinem "Skandal"-Roman<sup>238</sup> *Lucinde* (1799), einem 'Roman' im Schlegelschen Sinne, der gerade vor dem Hintergrund seiner frühromantischen 'Roman'-Theorie als Ergänzung bzw. Verlängerung seiner theoretischen Schriften anzusehen ist und deshalb hier Berücksichtigung findet.<sup>239</sup> Da Bobsin (1994) anhand der von Luhmann (1992) aufgestellten Kategorien bereits eine vier Punkte umfassende "Codierung" der 'romantischen' Liebe in Schlegels *Lucinde*

<sup>233</sup> In Schleiermachers *Vertrauten Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde* (1800) findet sich folgendes Bekenntnis der Figur Ernestine: "Der Gott muß in den Liebenden sein, ihre Umarmung ist zugleich seine Umschließung, die sie in demselben Augenblick gemeinschaftlich fühlen, und hernach auch wollen. Ich nehme in der Liebe keine Wollust an ohne diese Begeisterung und ohne das Mystische, welches hieraus entsteht." (Schleiermacher 1988, 3: 165). Und Novalis (II: 486, 79) notiert in seinem *Allgemeinen Brouillon* (1798/99): "THEOSOPHIE. Gott ist die Liebe. Die Liebe ist das höchste Reale – der Urgrund."

<sup>234</sup> Andernorts aber relativiert F. Schlegel diese Auffassung und ergänzt sie durch revolutionäres und provokatives Potential (vgl. Rehme-Iffert 2001: 106), so insbesondere in seinem 'Roman' *Lucinde* (1800). Vgl. außerdem: "Das Geliebte zu vergöttern ist die Natur des Liebenden. Aber ein andres ist es, mit gespannter Imagination ein fremdes Bild unterschieben und eine reine Vollkommenheit anstaunen, die uns nur darum als solche erscheint, weil wir noch nicht gebildet genug sind, um die unendliche Fülle der menschlichen Natur zu begreifen, und die Harmonie ihrer Widersprüche zu verstehn. Laura war des Dichters Werk. Dennoch konnte die wirkliche Laura ein Werk sein, aus der ein nicht so einseitiger Schwärmer etwas weniger und etwas mehr als eine Heilige gemacht hätte." (KFSA II: 231, A 363)

<sup>235</sup> Diese Tatsache läßt sich auch an der 'Sprache der Liebe' ablesen; vgl. bspw. *jmd. anbeten*.

<sup>236</sup> Schenk (1970: 142) bemerkt dazu: "Man hat sich immer wieder Gedanken darüber gemacht, ob diejenigen, die diese hochgespannten romantischen Forderungen erfüllten, nicht auf eine mysteriöse Weise füreinander vorbestimmt gewesen sind, überdauert ein solcher Liebesbund nicht gar den Tod? Von allen christlichen Verheißungen erhielt daher die Auferstehung von den Toten eine ganz neue Bedeutung."

<sup>237</sup> Der religiöse Aspekt der 'romantischen' Liebe wird – wie in Shakespeares *Romeo and Juliet* – demnach auch den unglücklich Liebenden zum Trost, deren Liebe zwar auf Gegenseitigkeit beruht, aber im Bereich des Irdischen nicht realisierbar ist.

<sup>238</sup> Dazu Marcuse (1984).

<sup>239</sup> Das meint auch Schmidt (2001: 234). Vgl. außerdem F. Schlegel selbst: "Luc[inde] bezeichnet d[en] Uebergang von Aesthetik zur Poesie. –" (KFSA XVI: 220; vii, 219, 1798/99) sowie Benjamin (1974a).

vorgenommen hat, wird diese als Grundlage dieses Teilkapitels im folgenden vorgestellt und diskutiert:

1.) Luhmann selbst gibt als *Form* des romantischen Codes "Reflexivität" und "Selbstreferenz" des Lebens an, und das scheint auch so zu sein: Die Liebeshe Julius' und Lucindes ist frei von sozialen Rücksichten: Von einer regelrechten Trauung ist nie die Rede; auch befindet sich Lucinde schon vor der Verbindung mit Julius in rechtlicher und finanzieller Unabhängigkeit. Die romantische Liebe kennt keine heteronomen sozialen Zwecke. Ihr Entstehen wird zum Geheimnis, zum Mysterium – [...] (Bobsin 1994: 190f.)

Es ist insbesondere diese Anschauung, die zum Skandal um Friedrich Schlegels *Lucinde* führt: der Autor hält weder die Institution der Ehe noch soziale Motive für liebeskonstituierend, denn ideale, also 'romantische' Liebe *ist* Ehe, ohne einer weiteren Heiligung zu bedürfen<sup>240</sup>:

Liebe und Ehe sind verschieden, aber vollendete Liebe geht in Ehe über, und so umgekehrt. (KFSa XVI: 353; x, 98, 1800/01)<sup>241</sup>

Wie sein 50. Athenäumsfragment belegt, präferiert Friedrich Schlegel die Vorstellung, daß die Liebe aus dem "Nichts", also zufällig, entsteht und gerade dadurch schicksalhaft und notwendig erscheint:

Wahre Liebe sollte ihrem Ursprunge nach, zugleich ganz willkürlich und ganz zufällig seyn, und zugleich nothwendig und frey scheinen, ihrem Charakter nach aber zugleich Bestimmung und Tugend seyn, ein Geheimniß, und ein Wunder scheinen. (KFSa II: 172)<sup>242</sup>

<sup>240</sup> Siehe dazu Schmidt (2001: 241f.).

<sup>241</sup> Ehe wird demnach von F. Schlegel, der nach Rehme-Iffert (2001: 103) in der *Lucinde* die "auf bloßen Konventionen und bürgerlichen Interessen [...] und nicht auf echter Liebe und gegenseitiger Achtung" beruhende Ehe verwirft, nicht als soziale Kategorie oder bürgerliche Institution verstanden, sondern als Ideal der 'romantischen' Liebe. Diese Ansicht teilt Kierkegaard (1958: 104) in *Allerlei über die Ehe* (1845): "Im Heidentum hat es einen Gott für die Liebe gegeben und keinen für die Ehe; im Christentum gibt es [...] einen Gott für die Ehe, keinen für die Liebe. Die Ehe ist nämlich ein höherer Ausdruck für Liebe." Auch F. Schlegel sieht die Ehe in einem religiösen Licht: "Die Gleichheit der Religion ist das stärkste ja das einzige Band der Ehe. – Die *Ehe* ist etwas ganz religiöses – nicht bloß ein Institut für Kinder; das heißt sie herabwürdigen. Nur zwischen Geistlichen ist eine Ehe möglich; die Ehe geht gar nicht bloß auf dieses sogenannte Leben. Ehe ist Liebe und Gegenliebe, beides vollkommen" (KFSa XVI: 222: vii, 251, 1798/99); und "[...] Sie [die Ehe; BO] ist also durchaus religiös, gleichsam ein großes Symgebet" (KFSa XVI: 353; x, 87, 1800/01).

Der überwiegende Teil 'romantischer' Autoren aber wendet sich gegen die traditionelle Institution der Ehe, die in zahlreichen Texten mit der wahren Liebe – im Sinne des Tristan-Mythos und der Troubadour-Lyrik – konfrontiert wird, ohne – wie F. Schlegel in seiner *Lucinde* – ein neues, utopisches Ehemodell zu entwerfen (vgl. auch Hinderer 1997: 10).

<sup>242</sup> Bei Luhmann (1992: 181) heißt es: "[In der Romantik] wird [...] mit der Symbolmarke 'Zufall' auch der Anfang einer Liebesbeziehung gesellschaftlich ausdifferenziert, nämlich grundlos gesetzt, ins Voraussetzungslose gebaut. Die Kombination Zufall/Schicksal besagt dann: daß das voraussetzungslose Beginnen die Bedeutung der Liebesbeziehung nicht beeinträchtigt, vielmehr als Unabhängigkeit von jeder Außenprägung diese Bedeutung gerade steigert, sozusagen in sich selbst verabsolutiert."

Das bedeutet zugleich – mit Tyrell (1987: 593, Anm. 5) gesprochen –, daß "wahrhaft Liebende [...] keine Alternative zueinander" haben.

Die Vollkommenheit der Liebe bzw. Ehe kann Nach Friedrich Schlegel durch ein gemeinsames Kind noch gesteigert werden, da dieses die Vereinigung der Liebenden "auf die höchste schier erreichbare Stufe" hebt (vgl. Kluckhohn 1922: 376).

Als zweiten Punkt seiner "Codierung" vermerkt Bobsin (1994: 191):

2.) Die Liebe orientiert sich nicht mehr an der Schönheit der Geliebten [...], sie geht nicht mehr (nur) von der Phantasie des Liebenden aus [...], sondern Liebe als Liebe wird gesucht und bejaht, da nur sie die notwendige prozessuale Welt- und Subjektkonstitution zu leisten vermag. Eine *Begründung der Liebe* ist denn eigentlich auch kaum möglich – Julius und Lucinde lieben sich, weil sie sich lieben. Die Ähnlichkeit, die Liebe und die gegenseitige Unentbehrlichkeit wachsen ständig, die Partner vergewissern sich gegenseitig ihrer persönlichen Identität und der intersubjektiven 'Objektivität' ihrer Weltsicht. Der Liebe gelingt es, das beunruhigende Chaos des Innenlebens zum Ich und die Außenwelt zum geordneten Universum zu reduzieren.

Das Individuum findet *seinen* Gott bzw. *sein* Universum demnach in dem geliebten Gegenüber und erfährt sich selbst in der liebenden Vereinigung mit einem Anderen erstmals als Ganzes, als "Menschheit":

Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit fühlen (*Lucinde*; KFSA V: 61);

[...] und wenn die Liebe es ist, die uns erst zu wahren, vollständigen Menschen macht [...]" (ebd. 64);

Sie waren ganz hingeeben und eins und doch war jeder ganz er selbst, mehr als sie es noch je gewesen waren" (ebd. 54).<sup>243</sup>

Gerade aus diesem Ganzheits-Versprechen resultiert nach Rehme-Iffert (2001: 105) die zentrale Bedeutung der Liebe für das 'romantische' Individuum:

Diese Annäherungsbewegung [der Liebe; BO] entspringt aus der Sehnsucht nach Verganzung der mit sich uneinen Individuen, deren grundlegendes Bewußtsein eines Mangels sie nach dem Ideal der Vervollkommenung streben läßt.

Für Schmidt (2001) liegt – im Anschluß an Luhmann (1992) – genau darin das paradoxe Moment

---

<sup>243</sup> Vgl. auch folgende Notizbuch-Fragmente F. Schlegels: "Des hohen Egoismus wird man erst fähig, wenn man im Mittelpunkt der Liebe ist" (KFSA XVI: 219; 206, 1798/99); "Liebe ist [die] Kunst des Egoismus, nur durch Liebe wird man ein Individuum" (KFSA XVI: 225; vii, 288, 1798/99).



der 'romantischen' Liebe à la Schlegel,<sup>244</sup> das sich jedoch mit Blick auf die Bedeutung der gegenseitigen Bildung der Geschlechter, wie Friedrich Schlegel sie für die Liebe und Ehe imaginiert, auflöst:

Durch Bildung soll versucht werden, ein Gleichgewicht zwischen den Gegensätzen herzustellen. In diesem Austauschprozeß werden Männer und Frauen nicht dasselbe, aber sie können voneinander lernen, indem der männliche Part seine weiblichen Elemente, der weibliche hingegen seine männlichen entdeckt und stärker ausprägt, um der Gefahr der einseitigen Festlegung und damit einer Verengung der Lebensperspektive zu entgehen. (Rehme-Iffert 2001: 107)

Der dritte Aspekt Bobsins (1994: 191f.) gründet sich auf jenen von Friedrich Schlegel postulierten Zusammenhang 'wahrer' bzw. 'romantischer' Liebe mit (Persönlichkeits)Bildung<sup>245</sup>:

3.) Die Lucinde-Liebe löst ein zentrales Problem der *englischen* companionship-Ehe, die ja Liebe und Ehe schon im Zusammenhang gesehen hatte: Die Forderung nach sexueller Unwissenheit und Unberührtheit der Frau *vor* der Ehe war schwerlich in Einklang zu bringen gewesen mit der Vorstellung von einer Eheschließung *aus* Liebe. Wenn aber die Persönlichkeitsbildung zum primären Zweck der Geschlechterverbindung wird, können auch der Frau sexuelle Erfahrungen vor dem Erlebnis der 'großen' ehefähigen Liebe zugebilligt werden. Die Frau qualifiziert sich dann nicht mehr durch ihre sexuelle Unschuld für die Ehe, sondern durch ihre Individualität. Die Lucinde-Liebe macht gleichzeitig die Leidenschaft des *französischen* aristokratischen amour passion – die zweite Quelle der *deutschen* Liebessemantik – bürgerlich und dauerhaft: Die Prozessualität der Bildung in der Liebesbeziehung bewirkt ein wechselseitiges aufeinander Angewiesensein der Partner, Treue ist solcher Liebe inhärent, und dadurch qualifiziert sie sich eben als "Ehe" – Schlegel gelingt eine Neufassung des in die Krise geratenen Ehebegriffs, indem er eine befreite Sinnlichkeit und individuelle psychisch-emotionale und geistige Bedürfnisse in ihn einbezieht und sämtliche heteronomen sozialen Rücksichten ausklammert. Die Irreduzibilität der Sinnlichkeit in der *Lucinde* – die sich auch in der Metaphorik immer aufs Neue als wirkliche körperliche Sexualität zu erkennen gibt, und ihre Dignität, die sie durch ihre Funktion für die Identität des Subjekts erlangt, ist ein durch die Rezeption bestätigtes, tatsächlich radikales und im Vergleich mit den zeitgenössischen Auffassungen auch progressives Moment der *Lucinde*.

Die Verbindung von Liebe und Sexualität im Friedrich Schlegelschen Ehe-als-Liebe-Begriff stellt tatsächlich eine Errungenschaft gegenüber den Ehe-, Liebes- und Freundschaftskonzepten des 18. Jahrhunderts dar.<sup>246</sup> In Friedrich Schlegels Liebeskonzeption der

<sup>244</sup> Siehe Schmidt (2001: 247): "Das ist das große, paradoxe Ideal romantischer Liebe: daß in ihr ein Kurzschluß psychischer Systeme zum Einbewußtsein stattfindet, der gleichwohl eine Steigerung und Vollendung von Individualität bedeutet."

<sup>245</sup> Siehe auch Kuhn (1980: 314): "Liebe war für Schlegel Selbstwerdung: Dem Menschen ist aufgegeben, den Mittelpunkt zu finden, von dem aus sich ihm die Welt und er sich selbst als Ganzes erschließt, und allein Liebe konnte ihm zu diesem Fund verhelfen." Um genau zu sein, *ist* die (wahre) Liebe der gesuchte Mittelpunkt.

<sup>246</sup> Zur Liebessemantik im 18. Jahrhundert vgl. vor allem Kluckhohn (1922) und Luhmann (1992). Siehe auch Kluckhohn (1966: 65), der erkennt, "[...] daß für sie [die Frühromantiker; BO] Freundschaft im Vergleich mit Liebe bzw. mit Ehe das Eingeschränktere, Unvollständigere ist, weil noch kein Einswerden. So wird in der Tat die Liebe weit höher gewertet als die Freundschaft – ganz im Gegensatz zu der Theorie des 18. Jahrhunderts – und spielt auch in den Dichtungen [...] eine weit größere, oft die entscheidende Rolle."

*Lucinde* jedenfalls ist Sexualität notwendiger Bestandteil der Kommunikation der Liebenden<sup>247</sup> und der Selbstfindung des Ich im Du.<sup>248</sup> Dementsprechend heißt es im *Lucinde*-Kapitel "Metamorphosen":

Die begeisterte Diotima hat ihrem Sokrates nur die Hälfte der Liebe offenbart. Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart. Sie ist nicht bloß eine Mischung, ein Übergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern sie ist eine völlige Einheit beider. (*Lucinde*; KFS V: 60)

Nach Rehme-Iffert (2001: 103) vollzieht sich für Friedrich Schlegel "[g]erade *in* der Sinnlichkeit, wie sie Liebende erleben, [...] auch eine geistige Einheit".<sup>249</sup>

Im Hinblick auf die Unberührtheit der Frau vor der Ehe heißt es bei Kluckhohn (1922: 378f.):

Der Romantiker glaubt nicht an die erste Liebe, die die allein wahre sei, wie der Empfindsame, hat vielmehr Lehrjahre der Männlichkeit durchgemacht und erst nach mancherlei Versuchen die Ehe gefunden.

Da Friedrich Schlegel diese Lehrjahre nach Bobsin (1994) ebenso der Frau zugesteht, ergibt sich aus dem 'romantischen' Liebesbegriff, der mit Tyrell (1987: 582) "*keine* geschlechtliche Asymmetrie" kennt, eine gewisse Gleichstellung der Frau in der Liebe:

Die Frau ist als "liebenswertes" Objekt ebenso "gefragt" wie als liebesfähiges Subjekt, als Liebende (und Liebe Erwidernde) ebenso wie als Geliebte – und darin der anderen Seite gänzlich ebenbürtig. (Tyrell 1987: 582)

Mit Weigel (1983) aber ist der Subjektstatus der Frau in der 'Romantik' sogleich wieder kritisch zu hinterfragen, denn Schlegels ausschließlich in männlicher Perspektive geschriebener 'Roman' gesteht nur dem – liebenden – *Mann* Entwicklung zu, während "die Frau *Lucinde* das anzustrebende Ideal bereits verkörpert – qua Geschlecht und Geburt" (Weigel 1983: 69). Weigel kommt zu dem Schluß, daß in Schlegels *Lucinde* keine Subjektkonstitution der Frau erfolgt, sondern die – zur Göttin und Priesterin überhöhte Frau – vielmehr als "Projektionsobjekt" dem

<sup>247</sup> Zur "Fortsetzung und Steigerung von quasi-sprachlicher Kommunikation mit anderen Mitteln" in der *Lucinde* vgl. Schmidt (2001).

<sup>248</sup> So auch Tyrell (1987: 588): "Die romantische Liebe setzt gerade auf die Einbeziehung der Sexualität." Und er fügt hinzu: "Wesentlich ist zunächst die romantische Umdeutung des Sexuellen in das schlechthin Intime, [...] in das allerpersönlichste Geheimnis der Liebenden selbst [...]."

<sup>249</sup> Die "Emanzipation der Sinnlichkeit" gilt Rehme-Iffert (2001: 108) neben der Polemik gegen die traditionelle Eheauffassung als zentrales Anliegen der *Lucinde*.

Manne hilft, seine Mitte zu finden (Weigel 1983: 77), womit das Weibliche auf eine ausschließlich ästhetische Funktion beschränkt bliebe. Der Autor aber, dessen literarische Notizbücher immer wieder um eine Fortsetzung der *Lucinde* kreisen, betrachtet den veröffentlichten 'Roman' selbst nur als einen ersten, *männlichen* Teil, dem idealiter ein zweiter, *weiblicher*, folgen soll:

I der männl[iche] Theil des Buchs, II der weibliche <(machen erst ein ganzes Buch)>. (KFSA XVI: 255; VII, 290, 1798/99)<sup>250</sup>

Wie in Schlegels *Lucinde* wird das weibliche Prinzip innerhalb der deutschen Frühromantik allgemein positiv bewertet; es ist dem männlichen Prinzip nicht untergeordnet, sondern wird über dieses hinaus ins Göttliche erhoben und erhält in diesem Sinne sowohl erlösende als auch inspirierende Macht. Als Vorbild des 'romantischen' Frauenbildes dient Maria, die mit August Wilhelm Schlegel in der Moderne zum "Bilde der reinsten Weiblichkeit" (v)erklärt wird (vgl. Lohner II: 300).

Der vierte und letzte Punkt der Bobsinschen "Codierung" (1994: 192) schließlich lautet:

4.) Die hinter Schlegels romantischen Liebeskonzept stehende *Anthropologie* ist die verzeitlichte Utopie des nach persönlicher Vervollkommenung strebenden, sittlich hochstehenden und ästhetisch schönen Individuums, das in freier Kommunikation mit ähnlichen Subjekten, durch Liebe und Bildung, eine schöne neue Welt konstituiert. [...] Das Verhältnis der Liebenden zueinander ist Paradigma utopischer gesellschaftlicher Umgangsformen. Im Erlebnis der Liebe und in der Reflexion und Kommunikation von Gefühlen, Träumen, Wünschen, sexuellen Phantasien, wie sie die *Lucinde* als Ganzes beispielhaft vorführt, liegt der Ausgangspunkt sowohl für die individuelle Identitätsfindung als auch für eine intersubjektiv gültige Moral.

Demnach bildet die 'romantische' Liebe einen grundlegenden Bestandteil einer 'romantischen' Gesellschaftsutopie, denn:

[e]s ist alles in der Liebe: Freundschaft, schöner Umgang, Sinnlichkeit und auch Leidenschaft; und es muß alles darin sein, und eins das andere verstärken und hindern, beleben und erhöhen. (*Lucinde*; KFSA V: 35)

Damit wird die Auffassung Tyrells (1987: bes. 573-579) relativiert, das 'romantische' Ich könne ausschließlich *ein* Gegenüber lieben und verbünde sich mit diesem gegen "den Rest der Welt".

<sup>250</sup> Der Kontext des Fragments läßt keinen Zweifel daran zu, daß F. Schlegel mit "Buch" seine *Lucinde* meint. Als Vorarbeiten zum zweiten Teil der *Lucinde* sind zumindest einzelne Gedichte überliefert (vgl. KFSA V: 508-512). Siehe dazu Eichners Einleitung zu KFSA V (bes. LXIII-LXIX). Es wird in den einzelnen Dramenanalysen in Kapitel 3 und 5 zu zeigen sein, inwiefern die Frauenfiguren dort Subjektstatus erhalten bzw. im Objektstatus verharren.

Zwar wird die Realisierung der absoluten Liebe durchaus zur "Höchstrelevanz" – auch gegenüber der eigenen Familie, Freunden etc. – und damit zum einzigen Ziel der Liebenden erklärt, aber neben dieser Form der 'romantischen' Liebe existiert die eng an das Christentum geknüpfte Form der 'Caritas-Liebe'. Das heißt wer wahrhaft liebt, befindet sich in einem Glückszustand, der ihn befähigt, auch anderen Menschen gegenüber voller Liebe – durchaus im Sinne der christlichen Caritas – zu handeln.<sup>251</sup> 'Romantische' Liebe erstrebt Harmonie – nicht nur innerhalb der Paarbeziehung der Liebenden, sondern auch im Verhältnis zur (Um)Welt.

### 2.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie

Es ist bereits deutlich geworden, daß die Religion des Christentums und die Epoche des europäischen Mittelalters von grundlegender Bedeutung für die 'romantische' Literatur und deren Theorie sind.<sup>252</sup>

Hoffmeister (1990: 152) beschreibt die Bedeutung des europäischen Mittelalters für die deutsche Frühromantik wie folgt:

Im Mittelalter fanden die Deutschen den ersehnten Naturzustand, eine nordische Mythologie, 'Weltliteratur' und das Stilideal der 'Heterogenität der Mischungen' (A.W. Schlegel), d.h. die Synthese des Römischen und Christlichen, des deutschen Nordens mit dem religiös orientalischen Idealismus in ritterlichem Geiste, des Rittertums mit dem Mönchtum.

Da das Christentum die moderne Welt nach Meinung der Schlegel-Brüder auf vergleichbare Weise prägt wie die heidnische Religion die Antike, soll es der 'romantischen' Literatur als eine Art mythologischer Urgrund<sup>253</sup> dienen und diese vollständig durchdringen, ohne dabei selbst Gegenstand der Literatur zu werden, wie Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur* ausführt:

Das Christentum kann wohl weder Philosophie noch Poesie sein, es ist vielmehr das, was aller Philosophie zum Grunde liegt, ohne welche Voraussetzung diese sich selbst niemals versteht, sich in leere Zweifelsucht, oder einen eben so leeren und nichtigen Unglauben, und in endlose Streitigkeiten

<sup>251</sup> So zumindest zeigt es das Verhalten zahlreicher 'romantischer' Protagonisten und Protagonistinnen, die damit selbst in die Nähe Gottes, Jesu Christi bzw. der Gottesmutter Maria geraten. Siehe dazu auch Kapitel 3 und 5.

<sup>252</sup> So konstatiert F. Schlegel: "Aus dieser [Zeit der großen deutschen Kaiser; BO] haben sich wahrhafte Geschichten und fabelhafte Poesie vereinigt erhalten – von Karl dem Großen z.B. besitzen wir beides." (KFSA XI: 86)

<sup>253</sup> Zum frühromantischen Mythologieverständnis vgl. Zelle (1995: 276): "Wenn A.W. Schlegel den 'Mythos' als die 'Urpoesie des Menschengeschlechts' (VÄ I: 49, § 138) begreift, dann zielt er auf keine frühe und vergangene Phase der Menschheitsgattung, sondern auf ein beständiges Epiphänomen der Struktur menschlichen Geistes, wie es auch die Sprache ist."

verwickelt. Auf der andern Seite aber ist das Christentum dasjenige, was über alle Poesie hinausgeht, dessen Geist allerdings wie überall so auch hier herrschen, aber nur unsichtbar herrschen soll, und nicht geradezu ergriffen und dargestellt werden kann. (KFSA VI: 213)

Die wesentlichen Neuerungen des christlichen Weltbildes gegenüber der heidnischen Mythologie der Antike beschreibt August Wilhelm Schlegel in seiner ersten Wiener Vorlesung:

In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. (Lohner V: 25)

Seiner Auffassung nach soll die von seinem Bruder Friedrich imaginierte "indirekte Darstellung des Christentums" sowie der "indirekte Einfluß seines Geistes auf die Poesie" (vgl. KFSA VI: 214) in der 'romantischen' Poesie durch konkrete christliche Ansichten und Prinzipien realisiert werden. So erblickt er im Rittertum die Umsetzung christlicher Werte:

Aus dem rauhen, aber treuen Heldenmut der nordischen Eroberer entstand durch Beimischung christlicher Gesinnungen das Rittertum, dessen Zweck darin bestand, die Übung der Waffen durch heilig geachtete Gelübde vor jedem rohen und niedrigen Mißbrauch der Gewalt zu bewahren, worin sie so leicht verfällt. (Lohner V: 24)<sup>254</sup>

Aus diesem Aufeinandertreffen sieht August Wilhelm Schlegel schon früh eine eigene mythologische Literatur hervorgehen:

Die Synthesis des Ritterlichen und Mönchischen sehen wir in der Geschichte in den geistlichen Ritterorden, und in der entsprechenden Mythologie schon in einigen Legenden von tapferen Heiligen als Sankt Georg u.a.; die Verschmelzung der Ritterfabel und Legende überhaupt in einigen Ritterromanen, wo das aufgegebene Abenteuer, um welches alles sich dreht, ein mystisches ist, wie im Parzifal oder Titurell. (Lohner IV: 83)

Rittertum und Ritterlichkeit – der mit dem Rittertum verwobene *sittliche* Wert – gelten August Wilhelm Schlegel demnach als wesentliche Aspekte einer christlichen Mythologie sowie der modernen, durch die christliche Religion determinierten Welt, weshalb sie wieder Eingang in die neue 'romantische' Literatur finden sollen. Auch Friedrich Schlegel hält die "Ritterpoesie" des europäischen Mittelalters für "dem neuern christlichen Europa ganz eigentümlich" (KFSA VI: 159) und betrachtet sie deshalb als einen möglichen – mythologischen – Boden für die zukünftige

---

<sup>254</sup> Bereits in seinen Berliner Vorlesungen spricht A.W. Schlegel vom "*ritterliche[n]* Geist" als einer "*glänzende[n]*, wahrhaft entzückende[n]", und bisher in der Geschichte beispiellose[n] Erscheinung" (vgl. Lohner IV: 83).

'romantische' Poesie.<sup>255</sup>

August Wilhelm Schlegel, der bereits in seinen Berliner Vorlesungen auf Treue, Redlichkeit, Tugend und Ehre als Grundfesten des Rittertums hingewiesen hat,<sup>256</sup> erweitert den christlichen Wert der Ritterlichkeit um Liebe und Ehre:

Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer und sittsamerer Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnen ließ.

Da das Christentum sich nicht, wie der Götterdienst der alten Welt, mit gewissen äußern Leistungen begnügte, sondern den ganzen inneren Menschen mit seinen leisesten Regungen in Anspruch nahm, so rettete sich das Gefühl der sittlichen Selbständigkeit in das Gebiet der Ehre hinüber: gleichsam einer weltlichen Sittenlehre neben der religiösen, die sich oft im Widerspruche mit dieser behauptete, aber ihr dennoch insofern verwandt war, daß sie niemals die Folge berechnete, sondern unbedingt Grundsätze des Handelns heiligte, als Glaubenswahrheiten über alle Untersuchung grübelnder Vernunft erhaben. (Lohner V: 24f.)<sup>257</sup>

Daß die euphorische Darstellung ritterlicher Werte weniger auf die historische Realität als vielmehr auf fiktive Bearbeitungen derselben – in mittelalterlichen Ritterromanen etc. – zurückgeht, ist den zitierten Texten eingeschrieben. Entsprechend heißt es in August Wilhelm Schlegels ersten Wiener Vorlesung:

Rittertum, Liebe und Ehre sind nebst der Religion selbst die Gegenstände der Naturpoesie, welche sich im Mittelalter in unglaublicher Fülle ergoß und einer mehr künstlerischen Bildung des romantischen Geistes voranging. Diese Zeit hatte auch ihre Mythologie, aus Ritterfabeln und Legenden bestehend, allein ihr Wunderbares und ihr Heroismus waren dem der alten Mythologie ganz entgegengesetzt. (Lohner V: 25)

Die Dichtung des europäischen Mittelalters wird von den Schlegel-Brüdern – analog zur Literatur der Antike – als "Naturpoesie" bezeichnet und zur mythologischen Grundlage einer

---

<sup>255</sup> In seinen literarischen Notizbüchern vermerkt F. Schlegel: "Ritterthum das Ideal von romant.[ischem] Patriotism." (KFSA XVI: 154; v, 802, 1797/98)

<sup>256</sup> Siehe Lohner IV (97): "Nächst der furchtlosen Unerschrockenheit, der kräftigen Ahndung angetaner Beleidigungen, der unverbrüchlichen Wahrheit und Treue in Worten und Taten, endlich in der Verzichtleistung auf alle hinterlistigen Vorteile beim offenen Kampf, wurde nun noch Gerechtigkeit, Milde und Höflichkeit von Gesetzen der Ehre vorgeschrieben, und hier glaube ich eben den wohlthätigen, religiösen Einfluß zu erkennen. [...] Die ritterliche Gesinnung erklärte es für schimpflich sich mit dem Wehrlosen zu messen, und wer nicht die gleiche Bewaffnung und die gleiche Stärke besaß, galt für wehrlos. Die Unterwürfigen sollten geschont, die Unterdrückten geschützt werden. Die Tapferkeit sollte nur der Arm der Gerechtigkeit sein: in diesem würdigen Beruf konnte sie nie in menschliche Wut und Grausamkeit ausarten. Der Ritter sollte vor allen Dingen bereitstehn, Kränkungen von denen abzuwenden, die von Natur oder durch ihren Stand nicht geschickt waren, selbst ihre Sache zu führen, also Frauen, Geistliche usw. Weil ein rauhes Betragen an einem Mächtigen so leicht als Trotz und Drohung erscheint, gehörte Ehrerbietung gegen die Geistlichkeit, freiwillige Huldigung vor Höheren, Leutseligkeit gegen Geringere, besonders aber die sorgfältigste, zarteste Höflichkeit gegen die Frauen zu den Pflichten der Ehre."

<sup>257</sup> Zur 'romantischen' Liebe siehe auch Kapitel 2.2.

'romantischen' Kunstpoesie erklärt.

Weil die deutschen Frühromantiker glauben, daß "[n]irgends [...] der ritterliche Geist die politische Existenz des Rittertums länger überlebt [hat] als in Spanien" (Lohner VI: 262), sehen sie ihr Ideal einer 'romantischen' Poesie insbesondere in der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* verwirklicht. Das ausschließlich mittelbar – nämlich aus der Literatur – gewonnene pseudo-historische Spanienbild ist zwar kritisch zu hinterfragen, da aber das Interesse der Schlegels wesentlich der Literatur gilt, die als besonders geeignete mythologische Grundlage einer neuen 'romantischen' Literatur angesehen wird, ist die frühromantische Spanien-Begeisterung nicht wirklich zu verurteilen.<sup>258</sup> Vor allem die Romane von Cervantes – allen voran sein *Don Quijote* – sowie die Schauspiele Calderóns haben zu dieser Auffassung beigetragen und die deutsche 'romantische' Literatur neben Shakespeare am nachhaltigsten beeinflußt.<sup>259</sup>

Da August Wilhelm Schlegel seine eigenen Ideen von Christentum, Ritterlichkeit, Ehre und Liebe in Calderóns *Comedias* ideal umgesetzt sieht, leitet er seinen Ehrbegriff als "erhabne Idee" (Lohner VI: 264) aus diesen Schauspielen her. Hier bleibe das Ehrgefühl nicht auf männliche Charaktere beschränkt, so August Wilhelm Schlegel, sondern "[...] ist in den weiblichen Figuren Calderóns ebenso mächtig, es beherrscht die Liebe, die nur neben, nicht über ihm stattfinden darf" (Lohner VI: 264).<sup>260</sup> Da die Ehre in den meisten Schauspielen Calderóns als Auslöser für ein tragisches Geschehen fungiert, nähert sie sich in ihrer Funktion mit August Wilhelm Schlegel in gewisser Weise jener des Schicksals in der antiken Tragödie:

[...] und dann wird Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten oder sogar ein Verbrecher zu werden. (Lohner VI: 265)

Diese Ansicht teilt auch Friedrich Schlegel, der in seinen literarischen Notizbüchern vermerkt:

In der τραγ[Tragödie] muß wohl alles auf Ehre beruhn. – (KFSA XVI: 308; ix, 650, 1799-1801).<sup>261</sup>

<sup>258</sup> Zur Herausbildung des deutschen Spanienbildes im Laufe des 18. Jahrhunderts vgl. Zimmermann (1997), Hönsch (2000) sowie verschiedene Aufsätze in den Sammelbänden von Juretschke (1997) und Briesemeister / Wentzlaff-Eggebert (2003).

<sup>259</sup> Vgl. dazu Bertrand (1914) und Sullivan (1998).

<sup>260</sup> Dieses Nebeneinander von Ehre und Liebe, das bei Calderón zumeist in einen Triumph der Ehre über die Liebe umschlägt, erfährt – durch die 'romantische' Aufwertung der Liebe – in der spanischen 'Romantik' eine grundlegende Kritik und Veränderung. Vgl. dazu Kapitel 5.

<sup>261</sup> In seinem einzigen vollendeten Drama, *Alarcos* (1802), wird F. Schlegel versuchen, diese Schicksalsidee umzusetzen, wie in Kapitel 3.3 zu zeigen sein wird. Zum 'romantischen' Schicksalsbegriff siehe außerdem Kapitel 2.6.

Auch die grundlegenden inhaltlichen Bestimmungen des Friedrich Schlegelschen 'Romans', das "Fantastische", das "Sentimentalische" sowie das "Mimische",<sup>262</sup> lassen sich aus den christlich-ritterlichen Stoffen der mittelalterlichen Literatur herleiten. Während sich sein Begriff des "Sentimentalischen" auf die Liebe bezieht (vgl. Kapitel 2.2) und das "Mimische" auf eine grundsätzlich an der Historie orientierte Dichtung zielt (vgl. Kapitel 2.4), meint Friedrich Schlegel mit dem Begriff des "Fantastischen" insbesondere das in den "mittelalterlichen" Romanen beheimatete Wunderbare.<sup>263</sup> Dieses Wunderbare kann sowohl dem christlichen<sup>264</sup> als auch dem heidnischen Kontext entspringen und findet sich auch in den spanischen Ritterromanen, bei Calderón und Shakespeare.<sup>265</sup>

## 2.4 Historische und nationale Gegenstände

Während die frühromantische Dramentheorie Friedrich Schlegels noch zum mythologischen Drama tendiert, fordern sowohl August Wilhelm als auch Friedrich Schlegel spätestens in ihren 1808 bzw. 1812 zu Wien gehaltenen Poetik-Vorlesungen eine Hinwendung des deutschen 'romantischen' Dramas zur (nationalen) Geschichte.<sup>266</sup>

Zwar grenzt Friedrich Schlegel bereits in seinem "Gespräch über die Poesie" die Behandlung der Charaktere in der 'romantischen' von jener in der klassischen Literatur ab – der 'moderne' Charakter sei "entweder wirklich historisch, oder doch so konstruiert als ob er es wäre" (KFSA II: 348) –, mißt jedoch nichtsdestotrotz der (christlichen) Mythologie als Gegenstand 'romantischer' Dichtung hier größeren Wert bei als historischen Gegenständen.<sup>267</sup> In seinen literarischen Notizbüchern aus den Jahren 1797 bis ca. 1812 aber, die Friedrich Schlegel selbst als Zeugnisse des Übergangs von der frühromantischen zur späteren Phase seines Denkens

<sup>262</sup> Vgl. Kapitel 1.1.1.

<sup>263</sup> Nach Hoffmeister (1990: 152) galt F. Schlegel das Mittelalter gar als "Zeitraum der vorherrschenden Fantasie".

<sup>264</sup> Hierhin gehört bspw. der Kampf himmlischer und höllischer Mächte um eine menschliche Seele, dessen poetische Darstellung A.W. Schlegel als "eigentümliche Schönheit der christlichen romantischen Poesie" (Lohner IV: 143) bezeichnet.

<sup>265</sup> Insofern merkt Hoffmeister (1990: 152) zu Recht an, daß der Mittelalter-Begriff der Schlegel-Brüder sich auf das 15., 16. und 17. Jahrhundert (das Zeitalter des Barock) bezieht. Vgl. auch Tiecks Schrift *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* (1796), in: Tieck (1985: 685-722).

<sup>266</sup> Zahn (1991: 123) stellt das Geschichtsdrama als Gattung in Frage und benennt als Erscheinungsformen eines "geschichtlich bestimmbar Dramas" u.a. Schicksalsdrama, Charakterdrama, Tendenzdrama. Ganz ähnlich ist auch das von den Schlegel-Brüdern theoretisch bestimmte historische 'romantische' Schauspiel zu verstehen, wie im folgenden zu zeigen sein wird.

<sup>267</sup> Vgl. Kapitel 2.3.



ansieht,<sup>268</sup> stellt er zahlreiche Überlegungen zu einem historischen 'romantischen' Drama an<sup>269</sup> und plant selbst, historische Gegenstände zu dramatisieren.<sup>270</sup> Hier besinnt Friedrich Schlegel sich auf die in der frühromantischen Phase noch verschmähten historischen Dramen Schillers, in deren Nachfolge er – wenngleich kritisch – Werners Schauspiele sieht und die zur Folie seiner Vorstellungen vom historischen 'romantischen' Drama werden.<sup>271</sup> In seinen zu Köln und Paris gehaltenen Vorlesungen über die *Geschichte der europäischen Literatur* fordert Friedrich Schlegel schließlich die zeitgenössischen Dramatiker auf, besser historische Stoffe zu bearbeiten als Probleme der unmittelbaren Gegenwart zu dramatisieren<sup>272</sup>:

Der dramatische Dichter darf den Stoff nicht aus der Gegenwart nehmen. [...] Was uns ganz nahe angeht, affiziert uns zu sehr, als daß es für uns ein Kunstgegenstand werden könnte. [...] Der dramatische Dichter soll daher seinen Stoff aus der Vergangenheit nehmen. Das Entfernte erscheint uns mehr in einem poetischen Lichte als das Nahe, die älteren Geschichten haben eine größere Annäherung zum Ganzen der Poesie und stehen mehr oder weniger in Verbindung mit älteren Traditionen und der Mythologie, dem Urquell aller Poesie. (KFSA XI: 84f.)

Hier rückt Friedrich Schlegel die Geschichte in die Nähe der Mythologie und nähert sie der Poesie an: sie soll die antike Mythologie ersetzen und zugleich eine realistische Tendenz der Literatur vereiteln. Da historische Gegenstände aber gewisse Geschichtskenntnisse beim Publikum voraussetzen bzw. diese durch das Drama vermittelt werden müssen und deshalb die Gefahr bergen, den zeitlichen Rahmen des Dramas zu sprengen,<sup>273</sup> schlägt Friedrich Schlegel

<sup>268</sup> Vgl. Kapitel 1.1.2.

<sup>269</sup> So wird das historische Drama, das mit F. Schlegel alle anderen Dramenformen in sich vereint (vgl. KFSA XVII: 260; xix, 126, 1811), gar zur "Hauptgattung" (zumindest für die deutsche Bühne) erhoben: "Das historische Schauspiel ist die Hauptgattung – die mythische griechische Tragödie und das Lustspiel (Oper) nur Nebengattungen, Uebergang ins *Mythische* – *Allegorische* – *Fantastische* – mit einem Wort ins epische Gebiet" (KFSA XVII: 203; xviii, 131, 1823). Vgl. außerdem KFSA XVII (284; xx, 35, 1811). Daneben aber bleiben weitere potentielle 'romantische' Dramengattungen im Gespräch: "Arten des *Drama*: fantastisches, Sent[imentales], polit.[isches] oder histor[isches], und mimisches Δρ[Drama]. –" (KFSA XVI: 151; v, 766, 1797/98)

<sup>270</sup> Sein Lieblingsprojekt ist bekanntermaßen ein Drama über Karl V., von dem sich Vorarbeiten erhalten haben (siehe KFSA XX). Vgl. auch folgendes Fragment: "[...] Meine bedeutendsten Pläne von Dramen (Der *Sebastian*, *Alfred*, *Karl V.*) zugleich eine Darstellung der *Liebe* (aber im Kampf) (Opfer-Verklärung) und auch des Kaiserthums oder *Ritterthums* aber *historisch*. [...]" (KFSA XVII: 140; xvii, 94, 1808). Siehe außerdem KFSA XVII (155; xvii, 160, 1808).

<sup>271</sup> So heißt es in den Notizbuch-Fragmenten: "«Die eigenthümlich deutsche Form des Drama ist die Verbindung des *historischen Schauspiels* [mit] der *Oper* wie in Schiller immer mehr und auch auf schlechtere Art in *Werner*. (W[allenstein]'s Lager – selbst da die Anlage zur Oper sichtbar) [...]" (KFSA XVII: 176; xviii, 15, 1810). Zu Schiller siehe außerdem KFSA XVII (154; xvii, 156, 1808). Auch eine Vereinigung von historischem Schauspiel und Oper in einer "historischen Oper" hält F. Schlegel hier für möglich (vgl. KFSA XVII: 284; xx, 35, 1811).

<sup>272</sup> Eichner (1985a: 188) vermutet, daß sich F. Schlegel hier primär gegen die realistische Tendenz des zeitgenössischen Schauspiels wendet. Aus diesem Grund interpretiert er den frühromantischen Begriff des "Mimischen" bei F. Schlegel, der ja auf Mimesis verweist, nicht als Nachahmung von Realität, sondern als 'historisch' in dem oben dargestellten Verständnis F. Schlegels (vgl. Eichner 1985a: 171).

<sup>273</sup> Vgl. KFSA XI (85): "Das Drama würde dadurch zu lang werden und eigentlich nicht mehr Drama bleiben."

folgenden Kompromiß vor:

Der Mittelweg wird also dem dramatischen Dichter am meisten anzuraten sein. Er nehme seinen Stoff aus einer Zeit, die weder zu nahe, noch zu entfernt ist. Diese Entfernung oder Nähe ist nicht so sehr nach der Zeit, als vielmehr nach dem Komplex der Sitten und Gebräuche, der Denkungsart des Charakters zu bestimmen. Je mehr nämlich diese entweder mit dem Geist unseres Zeitalters harmonieren oder von ihm verschieden sind, wir uns also ganz in den Geist jener alten Zeit versetzen und zu der dramatischen Darstellung die richtige Ansicht mitbringen können oder nicht. (KFSA XI: 85)

"Gegenstände aus der romantischen Zeit" (KFSA XI: 85) erscheinen ihm zu diesem Zweck vorzüglich geeignet, denn:

Sie liegt gerade in der Mitte und trotz aller Verschiedenheit mit der unsrigen sind uns die Gebräuche, Sitten, Lebensweise und religiösen Vorstellungsarten jener Zeit nicht unbekannt und schließen sich näher an unser jetziges Leben an als jene griechische Fabel- und Heldenwelt, die zu weit entfernt und daher durchaus unzugänglich, wenigstens für die große Menge ganz unverständlich ist. (KFSA XI: 85f.)

Friedrich Schlegel legt demnach großen Wert auf eine "mimische" bzw. historische Darstellung der Sitten und Gebräuche im historischen 'romantischen' Schauspiel und wertet das "Mimische" zugleich als entscheidende Differenz zur klassischen Tragödie.<sup>274</sup>

In August Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen mündet die Idee vom historischen 'romantischen' Drama schließlich in die Auffassung, dieses sei "die würdigste Gattung des romantischen Schauspiels" (Lohner VI: 290). Als solche erfordert sie in erster Instanz Bedeutungstiefe<sup>275</sup>:

[...] unser historisches Schauspiel sei zugleich wahrhaft historisch, aus der Tiefe der Kenntnis geschöpft und versetze uns ganz in die große Vorzeit. In diesem Spiegel lasse uns der Dichter schauen, sei es auch zu unserm tiefen Schamerröten, was die Deutschen vor Alters waren und was sie wieder werden sollen. (Lohner VI: 290)

Die Würdigung der historischen Gattung des Dramas geht mit der an die junge deutschsprachige

---

<sup>274</sup> Cometa (2000: 39) kommt – sich auf den Studium-Aufsatz rückbeziehend – zu einer ähnlichen Schlußfolgerung: "Das neue deutsche Drama muß also historisch sein, und Schlegel [...] unterscheidet zwischen der 'ästhetischen' Einheit der Antiken und der 'historischen' Einheit der Modernen, zwischen klassischer Tragödie und romantischem Drama."

<sup>275</sup> Zugleich kritisiert A.W. Schlegel die zahlreichen trivialen Schauspiele, die sich auf das Vorbild von Goethes *Götz von Berlichingen* berufen, das im übrigen in der Forschung einhellig als erstes deutsches Geschichtsdrama angesehen wird: "*Götz von Berlichingen* hat eine ganze Überschwemmung von Ritterschauspielen nach sich gezogen, in denen nichts historisch ist als die Namen und andere Äußerlichkeiten, nichts ritterlich als die Helme, Schilde und Schwerter, nichts altdeutsch als vermeintlich die Rohheit, sonst die Gesinnungen ebenso modern als gemein." (Lohner VI: 284)

Schriftstellergeneration gerichteten Forderung einher, insbesondere Gegenstände der *nationalen* Geschichte zu dramatisieren.<sup>276</sup> Auf diesem Wege hofft August Wilhelm Schlegel, das deutsche 'romantische' Drama aus seiner zuvor konstatierten Krise heraus doch noch zum Erfolg zu führen.<sup>277</sup> Bereits um 1806 hatte er sich mit ähnlicher Absicht in einem Brief an Fouqué gewandt:

Unsere Zeit krankt gerade [...] an Schloffheit, Unbestimmtheit, Gleichgültigkeit, Zerstücklung des Lebens in kleinliche Zerstreuungen und an Unfähigkeit zu großen Bedürfnissen, an einem allgemeinen mit-dem-Strom-Schwimmen, in welche Sümpfe des Elends und der Schande er auch immer hinunter treiben mag. [...] – Wer wird uns Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten, und durch Biedersinn und Heldenmuth überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele, wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich und für die Bühne aufführbar darstellen? Tieck hatte ehemals diesen Plan mit dem dreißigjährigen Kriege, hat ihn aber leider nicht ausgeführt. Viele andere Zeiträume, z.B. die Regierung Heinrichs des Vierten, der Hohenstaufen u.s.w. würden eben so reichhaltigen Stoff darbieten. Warum unternimmst du nicht dies oder etwas Aehnliches? (Böcking VIII: 145f.)

Friedrich Schlegel vertieft die Ansichten seines Bruders, indem er in seinen 1812 zu Wien

<sup>276</sup> A.W. Schlegel unterbreitet sogar konkrete Themen-Vorschläge: "Welche Gemälde bietet unsre Geschichte dar, von den urältesten Zeiten, den Kriegen mit den Römern an, bis zur festgesetzten Bildung des deutschen Reichs! Dann der ritterlich glänzende Zeitraum des Hauses Hohenstaufen, endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat" (Lohner VI: 291). Hinck (1980: 17) kritisiert A.W. Schlegels stark national geprägtes Modell des historischen Dramas, das seiner Meinung nach erheblich zur Krise des Geschichtsdramas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigetragen hat. Auch Wiese (1980: 395) spricht sich gegen ein nationales Geschichtsdrama aus, denn: "Das geschichtliche Drama kann auch im fremden Kleide der Selbstbesinnung und Selbstanschauung der Nation dienen." In einem Notizbuch-Fragment F. Schlegels, ebenfalls aus dem Jahre 1808, heißt es wesentlich allgemeiner: "Die historischen Dramen müssen national [sein] – und zwar in einem engem Sinne. – Für Oesterreich z.B. die Geschichte von *Ungarn*, die Fundgrube dramatischer Gegenstände, *Hunyad* ein guter Gegenstand (Hienfg als Sänger) desgl[eichen] die Geschichte der *Babenberger*, allenfalls die der *Habsburger* vor *Maximilian*. – Für Preußen war Werner ganz auf dem rechten Weg mit d[em] Alt-Preußischen und Pohnischen; Kotzebue mit Russischen Sitten u.s.w. Für Deutschland wäre der Umfang der Gegenstände am weitesten zu nehmen. – Vielleicht *französische* der bessern romantischen Zeit – vielleicht *altnordische* zur Aufrechterhaltung der Nationalität – oder historische dänische und schwedische – auch *altenglische* von d[em] Angelsachsen – Gegenstände aus der deutschen Zeit d[er] Völkerwanderung" (KFSA XVII: 151; xvii, 140, 1808). An anderer Stelle wiederum fordert er ein "universalhistorisches" Drama (vgl. KFSA VXII: 515; xxv, 41, 1802-03). Schulz (2000: 7) deutet die Forderung der Schlegel-Brüder nach einem Nationaldrama mit Recht vor dem Hintergrund der Napoleonischen Kriege, die das Nationalbewußtsein der Deutschen stark geschwächt haben.

<sup>277</sup> Als Vorbilder dienen dabei erneut Shakespeare und Calderón, deren dramatische Meisterwerke nach Meinung der Schlegel-Brüder einer im damaligen England und Spanien existierenden Nationalliteratur entwachsen sind. Eine solche Nationalliteratur wird von den Schlegels und ihren Zeitgenossen (auch von Goethe und Schiller!) als notwendige Basis für die Schaffung einer modernen deutschen Literatur angesehen. Mit Esslin (1994: 417) ist hinzuzufügen, daß die Forderung nach einem deutschen Nationaldrama bereits das 18. Jahrhundert durchzieht: "[...] throughout the eighteenth century the rebirth and rise of German nationalism had been closely linked with attempts to create a great national dramatic literature and a national theatre. From Bodmer and Breitinger to Gottsched and Lessing it was assumed to be axiomatic that any claim to being a great, independent nation must be buttressed by a national language that had produced a great literature. And as the other great nation states, France, Spain and England had their Racine and Molière, their Calderón and Lope de Vega, and, above all, their Shakespeare; and as Aristotle had declared tragedy to be the highest form of poetry, this struggle for a national identity and political unity became closely linked with the effort to create a great dramatic literature. Goethe and Schiller had finally achieved that objective."

gehaltenen Vorlesungen *Über die Geschichte der alten und neuen Literatur* fordert, die 'romantische' Poesie solle "auf geschichtlichem Boden ruhen, und einen nationalen Gehalt und Charakter haben" (KFSA VI: 197). Im Spiegel der Vergangenheit soll dabei die Zukunft erahnbar werden<sup>278</sup>:

Die schönste Blüte des jugendlichen Lebens und der höchste Schwung der Leidenschaft, die reiche Fülle einer klaren Weltanschauung, lassen sich leicht in die weiter oder enger umgrenzte Vergangenheit und Sage einer Nation verlegen, gewinnen da einen ungleich freieren Spielraum, und erscheinen in reinerem Lichte. [...] Jeder wahre Dichter stellt in der Vorzeit zugleich sein eigenes Zeitalter, ja in gewissem Sinne sich selbst mit dar. [...] An und für sich soll sie [die Poesie; BO] nur das Ewige, das immer und überall Bedeutende und Schöne darstellen; aber geradezu und ganz ohne Hülle vermag sie dies nicht. Sie bedarf dazu eines körperlichen Bodens, und diesen findet sie in ihrer eigentlichen Sphäre, der Sage oder der nationalen Erinnerung und Vergangenheit. In das Gemälde derselben, trägt sie aber den ganzen Reichtum der Gegenwart, so weit dieselbe dichterisch ist, hinein, und indem sie das Rätsel der Welterscheinung, die Verwicklung des Lebens bis zu ihrer endlichen Auflösung hinleitet, und überhaupt eine höhere Verklärung aller Dinge in ihrem Zauberspiegel ahnden läßt, greift sie selbst in die Zukunft ein, «als Morgenröte ihrer Herrlichkeit, und Ahndung des herannahenden Frühlings.» Sie bewährt sich auf diese Weise, alle Zeiten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereinigend, als wahrhaft sinnliche Darstellung des Ewigen oder der vollendeten Zeit. (KFSA VI: 276f.)

Dieses Zitat verdeutlicht gleichzeitig das (spätromantische) Geschichtsverständnis Friedrich Schlegels, nach dem die 'romantische' Dichtung und insbesondere das historische 'romantische' Drama Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verbinden sollen.<sup>279</sup> Es geht Schlegel nämlich weniger um die Darstellung des gewählten (nationalen) historischen Ereignisses an sich, welches zwar – darauf verweist der Begriff "Gemälde" – pittoresk gestaltet werden,<sup>280</sup> aber dennoch lediglich als "Hülle" für die Widerspiegelung der Gegenwart bzw. Zukunft dienen soll.

<sup>278</sup> So heißt es in einem Notizbuch-Fragment von 1811: "<Die drey Arten der Poesie umfassen auch alle drey Räume der Zeit. – aber sie centriren vorzüglich in *Einer*. – Dram.[a] in der Zukunft. επ[Epos] in Vergangenheit, λυρ[Lyrik] in Gegenwart.>" (XVII: 321; xx, 289, 1811). Vgl. auch F. Schlegels *Philosophische Lehrjahre*: "[...] *Geschichte* ist d[er] Inbegriff d[er] vergangen Menschheit; nicht zu trennen von d[er] Ahndung d[er] künftigen. – Sie ist σθ[Synthese] von Natur und Kunst – nicht die Kunst von Natur und Geschichte." (KFSA XVIII: 389; v, 828, 1799)

<sup>279</sup> Vgl. dazu auch folgendes Notizbuch-Fragment: "Sollte sich [das] P[olitisch]-R[omantische] H[istorisch]-R[omantische] Δ[Drama] nicht eben die Freiheit mit d[er] Zeit nehmen dürfen, die sich Sh[akespeare] mit d[em] Raum nahm? – Es müßte ZUGLEICH Jetzt und Ehemals spielen. Die Oper zugl.[eich] Ehemals, Jetzt und Künftig" (KFSA XVI: 150; v, 760, 1797/98). In einem anderen Fragment spricht F. Schlegel davon, daß das Drama "theils historisch, theils fantastisch" sein soll, wobei "fantastisch" – neben 'wunderbar' – die Bedeutung 'auf die Zukunft verweisend' trägt (vgl. KFSA XVII: 146; xvii, 117, 1808). Die Verbindung von Vergangenheit und Zukunft wird von Wiese (1980: 383) als konstituierendes Merkmal des Geschichtsdramas angesehen: "Der Geschichtsdramatiker schaut das Vergangene oft im prophetischen Lichte einer erst dunkel geahnten Zukunft, so daß das Geschichtsdrama nach rückwärts und vorwärts zugleich gewandt ist [...]", und auch Hinck (1981: 14) spricht davon, daß "jedem gelungenen Geschichtsdrama ein *utopisches Element* zueigen" sei [Hervorhebungen: BO].

<sup>280</sup> Bereits in den Athenäumsfragmenten fordert F. Schlegel, daß "[b]ei manchen, besonders historischen Werken [...] Kolorit und Ton und selbst der Styl sich verändern [müßte]" (KFSA II: 251, A 432). Vgl. dazu Kapitel 2.10.

In die Zukunft reicht die 'romantische' Dichtung mit Friedrich Schlegel, wenn sie die übernatürlichen Mächte – "das Rätsel der Welterscheinung" – als die eigentlichen Triebfedern der Geschichte indirekt in die poetische Darstellung einbezieht.<sup>281</sup> Religion und Geschichte werden demnach bei Friedrich Schlegel nicht geschieden, d.h. der Standpunkt, von dem aus er Geschichte betrachtet, bleibt der der Religion, konkret des Christentums: "Alles in der Weltgeschichte geschieht in Bezug auf die Kirche und das Christentum" (KFSA XX: 364; xi, 206, 1813).<sup>282</sup> So weist Wiese (1980: 399) auf Friedrich Schlegel zurück, wenn er es gerade für das *deutsche* Geschichtsdrama als spezifisch erachtet, daß die Geschichte zum

[...] Gleichnis für das tragisch durchlebte Verhältnis des Menschen zu Gott wird, mag dabei Geschichtsdramatik den Sieg innerer Glaubenskräfte verherrlichen und zur strahlenden Theodizee werden oder gerade umgekehrt in jenes Büchnersche Nichts münden, aus dem der Weltgott erst geboren werden soll.

Anders als sein Bruder August Wilhelm verbindet Friedrich Schlegel seine Forderung nach einem historischen 'romantischen' Drama demnach nicht damit, die Bedeutung der (nationalen) Geschichte für die Gegenwart bzw. Zukunft einer Nation poetisch vor Augen zu führen, sondern vielmehr mit der Absicht, die unsichtbaren, übernatürlichen Mächte, welche seines Erachtens die Weltgeschichte lenken, in einer "höheren Verklärung aller Dinge" indirekt darzustellen.<sup>283</sup> Diese Geschichtsauffassung betont weniger die Rolle der *menschlichen* Kraft für die Geschichte – wie die Dramen des Sturm und Drang – als eben die jener *übermenschlichen* Mächte.<sup>284</sup>

<sup>281</sup> Diese Form des historischen Schauspiels entspricht der zweiten der drei von Wiese (1980: 387) aufgestellten Varianten der Geschichtsaneignung im Drama: "Das eine Mal sucht er [der Dramatiker; BO] sich in den Geist der großen Geschichtsbegebenheit mitten hineinzusetzen, um auf diese Weise mit der geschichtlichen Wirklichkeit eins zu werden, *ein anderes Mal ist ihm das Vergangene nur eine Brücke zum Überzeitlich-Mythischen* und wieder ein anderes Mal sucht er in der Geschichte Parallelen zur unmittelbar erlebten Wirklichkeit, die das Geschichtsdrama zum Kostüm des Zeitdramas machen" [Hervorhebungen: BO]. Auch Hinck (1981: 10) hält die Souveränität des Dramatikers über den geschichtlichen Stoff im Geschichtsdrama für selbstverständlich: "[...] immer modelliert der Autor den geschichtlichen Stoff nach Sinn-Vorgaben, an denen das Geschichtliche die Grenzen seiner Autonomie erfährt." Die dramatische Behandlung von Geschichte unterscheidet sich demnach nicht wesentlich von jener fiktiver, literarischer bzw. mythologischer Stoffe.

<sup>282</sup> Vgl. dazu auch Stockinger (2000: 111). Das bedeutet, daß F. Schlegel mit dem 'romantischen' Drama weniger geschichtliche als vielmehr geschichtsphilosophische Fragestellungen verbindet. Vgl. auch: "Der *historische Stoff* im Drama muß in Sinn <und Ganzheit> mystisch behandelt werden [...]" (KFSA XVII: 287; xx, 52, 1811).

<sup>283</sup> Zahlreiche Notizbuch-Fragmente ordnen dem historischen Schauspiel deshalb "Verklärung" zu, welcher wiederum "Sieg und Kampf" vorausgehen sollen (vgl. etwa KFSA XVII: 303; xx, 155, 1811). Vgl. dazu Kapitel 2.14.

<sup>284</sup> So heißt es im Prolog zu Werners Drama *Die Templer auf Cypern*: "Was sie geseh'n, vermeldet die Geschichte; / Das Unsichtbare läßt sie dem Gedichte. –" (Werner 1840, 4: VI). Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* bemerkt zur Geschichtsphilosophie der 'Romantik', diese erkenne "die Weltgeschichte als 'Offenbarung eines göttlichen Planes' und als eine 'große Erziehungsanstalt' Gottes an der Menschheit (Eschenmayer), die am Anfang

Die relativ späte Festlegung des 'romantischen' Dramas auf einen historischen Stoff ergänzt die frühromantische Dramentheorie Friedrich Schlegels wesentlich, denn der Mangel an inhaltlichen "Ideen"<sup>285</sup> und die Tendenz zur Mythologie haben das 'romantische' Drama in eine Sackgasse geführt, wie August Wilhelm Schlegel in seiner 35. Wiener Vorlesung eingestehen muß<sup>286</sup>:

Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung. (Lohner VI: 289)<sup>287</sup>

Dennoch bleibt das historische 'romantische' Drama im engeren Sinne nur *eine* Option neben anderen potentiellen 'romantischen' Dramengattungen, denn Legende und Novelle gelten den Schlegel-Brüdern weiterhin als vorzügliche Dramenvorlagen, die schon von Shakespeare und Calderón genutzt wurden. Andererseits schließt der Begriff des historischen Dramas, wie Friedrich Schlegel ihn gebraucht, fiktive Gegenstände nicht aus, die lediglich auf eine historische Art und Weise behandelt werden sollen:

---

der Geschichte den Abfall vom Göttlichen und an deren Ende die Rückkehr zu ihm sieht [...], und zwar so, daß die Geschichte 'die Wiederherstellung des ganzen Menschengeschlechts zu dem verlorenen göttlichen Ebenbilde' ist (Schlegel)." (HWDPh 3: 248)

<sup>285</sup> Bereits am Ende des "Gesprächs über die Poesie" (1800) läßt F. Schlegel Antonio zu seinen Freunden sagen: "Wir dürfen also nun nichts mehr wünschen, als daß wir *Ideen* zu Gedichten in uns finden mögen [...]" (KFSA II: 350; Hervorhebung: BO). Und in seinen literarischen Notizbüchern konstatiert er 1808: "Der Inhalt der Poesie das wo es noch am meisten an d.[er] Bestimmung fehlt. [...]" (KFSA XVII: 140; xvii: 94, 1808). Dennoch bleiben ihm Zweifel, wie ein Fragment aus der gleichen Zeit belegt: "Sind Romane (*Ritterbücher, Novellen, Legenden, Volksmärchen*) wohl der eigentl[iche] Stoff für | das Drama, oder sollte dieser ausschließend *heroisch* und *historisch* seyn? – [...]" (KFSA XVII: 298; xx, 120, 1811). Zugleich glaubt er, beim Publikum eine Präferenz für das historische Schauspiel wahrzunehmen: "[...] Die allgemeine Stimme hat durch die Vorliebe für die Spektakelstücke und Ritterspiele längst für | das *historische Drama* als Grund und Wesen unsrer Bühne entschieden. Eben dahin neigt sich die Tendenz unsrer ausgezeichneten und besten Dichter" (KFSA XVII: 136; xvii, 78, 1808).

<sup>286</sup> Auch Schillers Vorliebe für das historische Drama kommt nicht von ungefähr, wie ein Brief an Goethe vom 5. Januar 1798 belegt: "Ich werde es mir gesagt seyn lassen, keine andre als historische Stoffe zu wählen, frey erfundene würden meine Klippe seyn. Es ist eine ganz andere *Operation*, das realistische zu idealisieren, als das ideale zu realisieren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien *Fiktionen*" (Jonas 1892, 5: 316). Wiese (1980: 391) deutet diese Aussage Schillers dahingehend, "daß der geschichtliche Stoff durch seine objektive Bestimmtheit dem Dichter zur Geburt seiner Idee erst eigentlich verhilft", und vermutlich erachten die Schlegel-Brüder aus ähnlichen Gründen das historische Drama für fähig, das deutsche 'romantische' Drama zu "retten".

<sup>287</sup> Auch hierzu sei aus einem Brief Schillers, der der 'romantischen' Calderón-Begeisterung eher kritisch gegenübersteht, an Körner (vom 3. Juli 1800) zitiert: "Die spanische Literatur [...] ist freilich das Product eines andern Himmels und einer ganz andern Welt. Für unsere deutsche Poesie glaube ich nicht soviel Ausbeute daran finden zu können, als Du hoffst; weil wir einmal mehr philosophische Tiefe und mehr Wahrheit des Gefühls, als Phantasiespiele, lieben" (Schiller 1878, II: 348). Hier nimmt Schiller bereits den zentralen Aspekt der späteren Kritik der Schlegel-Brüder an der deutschen Calderón-Rezeption vorweg (s.o.). Selbst Tieck äußert 1825 nicht ohne Selbstkritik: "Verwirrt haben uns die Spanier genug gemacht, ohne daß wir von ihnen etwas Tüchtiges und Brauchbares gelernt hätten." (Tieck 1974, IV: 152)

⟨N[OTA] B[ENE]⟩ Der eigentl[iche] Gegenstand des Dramas ist eine *Krisis*; und das ist die wahre Idee des dramatischen Werks. In diesem Sinne ist es immer eine *historische* Poesie; der Inhalt mag erfunden, oder auch äußerlich geschichtlich seyn. (KFSA XVII: 485; xxiii, 101, 1810)

"Historisch" meint demnach im Sprachgebrauch Friedrich Schlegels zuallererst "modern", im Sinne von 'der griechischen Mythologie entgegengesetzt', ohne jedoch kongruent mit "realistisch" zu sein.<sup>288</sup> Mit Wiese (1980: 399) läßt sich deshalb die Hinwendung der 'Romantiker' zur Geschichte als Beginn der modernen Suche nach einem Mythologie-Ersatz interpretieren:

In seiner Durchdringung von Zeitlichem und Überzeitlichem nähert sich das deutsche Geschichtsdrama einer Geschichtsdeutung, die durch das Symbol gewordene Bild der Geschichte den verlorenen, antiken oder christlichen Mythos ersetzen will.<sup>289</sup>

## 2.5 'Romantische' Melancholie

Wie bereits in Kapitel 2.1 dargestellt, ist der 'romantische' Protagonist nach Friedrich Schlegel innerlich zerrissen bzw. mit sich selbst uneins oder, anders formuliert: "melancholisch". Den 'romantischen' Melancholie-Begriff<sup>290</sup> leitet Friedrich Schlegel von Shakespeares *Hamlet* her, einem Drama also, das er im Studium-Aufsatz als – der antiken Tragödie entgegengesetzte – "philosophische" bzw. "interessante" Tragödie begreift<sup>291</sup> und welches ihm spätestens seit seiner Wilhelm Meister-Rezension grundsätzlich als Vorbild – im Sinne der verschiedenen semantischen Ebenen dieses Wortes – für das 'romantische' Drama gilt. Zur Erinnerung sei hier die entscheidende Stelle aus dem Studium-Aufsatz noch einmal wiedergegeben:

Durch eine wunderbare Situation wird alle Stärke seiner [Hamlets; BO] edeln Natur in den Verstand zusammengedrängt, die tätige Kraft aber ganz vernichtet. Sein Gemüt trennt sich, wie auf der

<sup>288</sup> An dieser Stelle sei daran erinnert, daß in F. Schlegels "Gespräch über die Poesie" die mythologische Behandlung des Stoffes sowie die idealische der Charaktere dem Drama der Antike zugeordnet werden (vgl. KFSA II: 348 sowie Kapitel 1.1.1).

<sup>289</sup> Dieses Merkmal steht demnach in enger Wechselbeziehung mit Merkmal 3 (vgl. Kapitel 2.3). Siehe außerdem die folgenden Notizbuch-Fragmente F. Schlegels: "Die histor[ischen] Schauspiele bloß als Vorbereitung zu betrachten zu künftigen mythisch[en] [...]" (KFSA XVI: 433; xii, 153, 1798/99) und "[...] Es muß erst eine mythische und epische Poesie geben, ehe es ein Drama geben kann. – Daher das Mislingende aller <jetzt zu frühen> Versuche" (KFSA XVII: 302; xx, 151, 1811).

<sup>290</sup> Als mögliche Synonyme führt Pikulik (1979: 233) Weltschmerz, Hypochondrie und Spleen an.

<sup>291</sup> Vgl. dazu Kapitel 1.1.1.

Folterbank nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergerissen; es zerfällt und geht unter im Überfluß von müßigem Verstand, der ihn selbst noch peinlicher drückt, als alle die ihm nahen. Es gibt vielleicht keine vollkommene Darstellung der unauflösbaren Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein *Maximum an Verzweiflung*. (KFSA I: 247f.)<sup>292</sup>

Das Ergebnis der von Friedrich Schlegel beschriebenen Spaltung des Individuums ist Hamlets Unentschlossenheit und Passivität sowie sein gestörtes Verhältnis zur Tat. Obgleich Friedrich Schlegel den Begriff der Melancholie hier nicht bemüht, sondern statt dessen von einem "*Maximum an Verzweiflung*" spricht, wird eben dieses Auseinandertriften von Denken und Handeln bzw. von innerer und äußerer Welt in den Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels als Melancholie oder Schwermut bezeichnet<sup>293</sup> und zum konstituierenden Merkmal der modernen, 'romantischen' Poesie erklärt.<sup>294</sup> Nach Auffassung August Wilhelm Schlegels resultiert auch die der 'romantischen' Literatur eingeschriebene Melancholie gerade aus der Differenz des der modernen Welt zugrundeliegenden Christentums zur heidnischen Religion der Antike:

In der christlichen Ansicht hat sich alles umgekehrt: die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. Eine solche Religion muß die Ahnung, die in allen gefühlvollen Herzen schlummert, zum deutlichen Bewußtsein wecken, daß kein äußerer Gegenstand jemals unsre Seele ganz erfüllen können, daß aller Genuß eine flüchtige Täuschung ist. Und wenn nun die Seele, gleichsam unter Trauerweiden der Verbannung ruhend, ihr Verlangen nach der fremd gewordenen Heimat ausatmet, was anders kann der Grundton ihrer Lieder sein als Schwermut? (Lohner V: 25)<sup>295</sup>

Melancholie bzw. Schwermut ist für August Wilhelm Schlegel mithin Ausdruck einer Sehnsucht:

[...] die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem

<sup>292</sup> Schmidt (1997: 133) bezeichnet übrigens Hamlet, Wallenstein und (Goethes) Faust als die großen Melancholiker der Weltliteratur.

<sup>293</sup> Insofern unterscheidet sich der 'romantische' Melancholie-Begriff vom Topos der 'Grundlosigkeit' des melancholischen Leidens in Barock und Aufklärung (vgl. Hebekus 1998: 63). Mit der Aufklärung geht darüber hinaus eine wissenschaftliche Analyse der "Krankheit Melancholie" einher, deren Ergebnisse wieder Eingang in die Literatur finden (vgl. insbesondere Mattenklott 1985), in der 'Romantik' aber von sekundärem Interesse sind.

<sup>294</sup> Tatsächlich gilt die Melancholie bereits im 18. Jahrhundert als grundlegendes Merkmal der (modernen) Literatur der Empfindsamkeit sowie des Sturm und Drang. Vgl. Mattenklott (1985) und Hebekus (1998).

<sup>295</sup> Die hier von A.W. Schlegel verwendeten Begriffe "Schattenwelt" und "Nacht" verweisen auf den traditionellen Topos der Melancholie, der an schwarze Säfte, Dunkelheit, Nacht etc. gebunden ist. Siehe auch Schmidt (1997: bes. 128).



Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahnung. (Lohner V: 25)<sup>296</sup>

Diese aus dem Gespaltensein des modernen Menschen erwachsende Sehnsucht ist eine Sehnsucht nach Unendlichkeit<sup>297</sup>, nach einer Wiederherstellung von Harmonie und Einheit und begründet mit August Wilhelm Schlegel eine wichtige Aufgabe der 'romantischen' Poesie:

Das griechische Ideal der Menschheit war vollkommene Eintracht und Ebenmaß aller Kräfte, natürliche Harmonie. Die Neueren hingegen sind zum Bewußtsein der inneren Entzweiung gekommen, welche ein solches Ideal unmöglich macht; daher ist das Streben ihrer Poesie, diese beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, miteinander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen. (Lohner V: 26)<sup>298</sup>

Der Melancholie-Begriff Friedrich und August Wilhelm Schlegels, der wiederum dem Melancholie-Diskurs des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist,<sup>299</sup> bezeichnet also eine innere Zerrissenheit, ein Gespaltensein des modernen, 'romantischen' Helden. Mattenklott (1985: 37) stellt sich diese Spaltung wie folgt dar:

An der Sinnlichkeit zerbricht die Einheit des Ich, denn sie ist die Grenze, von der es, einmal auf sie gestoßen, nur gespalten zurückkehrt. Das Ich läßt sich selbst als der Leidenschaft verfallenes zurück und reflektiert auf sich in der Form des Gewissens. Die Selbstapostrophe bewahrt diese Spaltung in der Sprache.<sup>300</sup>

<sup>296</sup> Dazu Pikulik (1979: 236): "Denn wenn die romantische Normalitätserfahrung das Bewußtsein des verlorenen Paradieses impliziert, sei es in Gestalt von Geheimnis und Wunder, sei es in Gestalt der Zufriedenheit, so ist die Melancholie zum einen Trauer um das Verlorene, zum anderen verbindet sie sich häufig mit der romantischen Sehnsucht."

<sup>297</sup> Siehe auch Földényi (1999: bes. 150).

<sup>298</sup> Nach Rehme-Iffert (2001: 54) behandelt F. Schlegel in seinen Kölner Vorlesungen eben jenes Problem der Zwischenstellung des Menschen zwischen Endlichem und Unendlichem, ohne daß diese mit dem Begriff der Melancholie in Verbindung gebracht wird (weder von F. Schlegel noch von Rehme-Iffert): "Daß der Mensch sich in einer Zwischenstellung, also in einer spannungsvollen Mittelposition zwischen Endlichem und Unendlichem befindet, arbeitet Schlegel in seinen Vorlesungen heraus ("Das eigentlich Widersprechende in unserm Ich ist, daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen"; KFSX XII: 334). Daß das Subjekt sich in dieser Mitte befindet, läßt es sich dessen bewußt werden, was ihm mangelt (Erinnerung), wobei dies gleichzeitig die Ahnung und damit die Sehnsucht nach demjenigen freisetzt, was als fehlend vermißt wird. Von daher, daß das Subjekt zugleich ein Endliches und Relatives ist, darüber aber auch indirekt, ex negativo verwiesen wird auf einen ihm vorhergehenden und es tragenden einheitlichen Seinsgrund, der ihm jedoch immer entzogen bleibt und immer schon verstellt ist, kann der Komplettierungsdrang, welcher zu einer unendlichen Annäherung an das Ideal der Ganzheit führt; erläutert werden." Auch Földényi (1999) erblickt in der Unentscheidbarkeit zwischen endlichem und unendlichem Ich eine mögliche Ursache der 'romantischen' Melancholie.

<sup>299</sup> Dazu insbesondere Mattenklott (1985) und Hebekus (1998). Während die Aufklärung mit Hebekus 1998 dem Melancholiker eher negativ gegenübersteht, erfährt dieser spätestens im Sturm und Drang aufgrund der Aufwertung der Individualität eine Positivierung, die sich in der 'Romantik' fortsetzt.

<sup>300</sup> Die Selbstreflexion des Ich gilt sowohl Mattenklott (1985) als auch Zelle (1995) als wesentliches Merkmal des modernen Individuums. Zelle (1995: 283) erkennt in der Melancholie der 'Romantiker' "die durch die aufklärerische Empfindsamkeit zur Mentalität aufgepolsterte selbstreferentielle Struktur des neuzeitlichen Subjekts."

Der Riß, der das Innerste des Individuums spaltet, kann zwischen Wille und Tat, Innen- und Außenwelt, Phantasie und Wirklichkeit, Endlichem und Unendlichem usw. verlaufen, da all diese Gegensatzpaare letztlich Ähnliches implizieren.<sup>301</sup> Die Konsequenz aus diesem gestörten Verhältnis des Subjekts zur Welt und zu sich selbst ist mit Novalis der Rückzug des modernen Menschen in die Innerlichkeit: "Nach innen geht der geheimnisvolle Weg" (Novalis II: 232, 233),<sup>302</sup> der aber auch in Wahnsinn, Todessehnsucht, Suizid münden kann.<sup>303</sup> 'Romantische' Melancholie ist Weltschmerz – Schmerz an der (wirklichen) Welt: Individuum und Welt erscheinen als unvereinbar, das Ich leidet an der Wirklichkeit, die sich ihm als Welt manifestiert, und wird zum Außenseiter, Einzelgänger, der sich auf sich selbst zurückgeworfen sieht. Ähnlich wie im Sturm und Drang bildet die Melancholie demnach den Seinsgrund der 'Romantik': darin besteht die grundsätzliche Verwandtschaft beider Bewegungen.<sup>304</sup> Der Unterschied liegt in den Lösungen.

## 2.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal"<sup>305</sup>

Friedrich Schlegel bestimmt das Verhältnis von Mensch und Schicksal im Drama erstmals in seinem Studium-Aufsatz (1796/97).<sup>306</sup> Der dort als (absolutes) Ideal begriffenen antiken bzw. 'ästhetischen' Tragödie, in welcher Friedrich Schlegel die "höchste Harmonie" von Mensch und Schicksal (KFSa I: 246) erkennt,<sup>307</sup> stellt er die am Modell von Shakespeares *Hamlet* entwickelte moderne 'philosophische' Tragödie gegenüber, die Menschheit und Schicksal im "*vollkommenen Streit*" darstellt und ein "Gefühl der *Verzweiflung*" erzeugt (vgl. KFSa I: 248):

Es gibt vielleicht keine vollkommnere Darstellung der unauflöslichen Disharmonie, welche der eigentliche Gegenstand der philosophischen Tragödie ist, als ein so gränzenloses Mißverhältnis der denkenden und der tätigen Kraft, wie in Hamlets Charakter. Der Totaleindruck dieser Tragödie ist ein

<sup>301</sup> So liegt für Mattenklott (1995: 52) der Zwiespalt der Protagonisten der Sturm und Drang-Dramen darin, "Einsicht in die Nichtigkeit alles Tuns zu haben und doch handeln zu sollen, denn auch Trägheit ist Schuld".

<sup>302</sup> Vgl. auch Pikulik (1979: 237), der von "Weltabgewandtheit" und "Innengerichtetheit" spricht.

<sup>303</sup> Wahnsinn, Todessehnsucht bzw. Lebensüberdruß und Suizid sind dem traditionellen Melancholie-Diskurs eingeschrieben und figurieren sowohl in den Dramen des Sturm und Drang als auch in Goethes *Faust I*. Vgl. Mattenklott (1985) und Schmidt (1997). Siehe außerdem Földényi (1999: bes. 155f.).

<sup>304</sup> Die außerhalb Deutschlands oftmals als ein- und dieselbe literarische Strömung – nämlich als 'romantisch' – wahrgenommen werden.

<sup>305</sup> Zum Kontext der Diskussion um den Schicksalsbegriff in der Zeit um 1800 vgl. Haupt (2002: bes. 494-507).

<sup>306</sup> Siehe dazu Kapitel 1.1.1 sowie Behler (1990).

<sup>307</sup> Welche einhergeht mit der "höchsten Harmonie" von Inhalt und Form: Die ästhetische Tragödie "ist die Vollendung der schönen Poesie [...] und ihr endliches Resultat ist die höchste Harmonie" (KFSa I: 246).

*Maximum der Verzweiflung.* Alle Eindrücke, welche einzeln groß und wichtig schienen, verschwinden als trivial vor dem, was hier als das letzte, einzige Resultat alles Seins und Denkens erscheint; vor der ewigen *Kolossalen Dissonanz*, welche die Menschheit und das Schicksal unendlich trennt. (KFSa I: 248)

Dieses Zitat macht deutlich, daß die "kolossale Dissonanz" von Menschheit und Schicksal bzw. Freiheit und Notwendigkeit<sup>308</sup> das Auseinandertriften der denkenden und tätigen Kraft in Hamlets Charakter determiniert, das heißt mit anderen Worten: der innere Konflikt des (modernen) Protagonisten manifestiert sich im Widerstreit zwischen Mensch und Schicksal.

Während Friedrich Schlegel die 'philosophische' Tragödie, wie in Kapitel 1.1.1 gesehen, im Studium-Aufsatz noch als Übergangsform versteht, die in der Zukunft wieder dem Ideal der griechischen Tragödie – und damit der Harmonie von Mensch und Schicksal – angenähert werden soll, spiegeln seine darauffolgenden Schriften die Erkenntnis des Autors, daß die moderne Literatur von der antiken grundlegend verschieden ist, sowie dessen Wechsel zur *historischen* Anschauung der beiden Phänomene.<sup>309</sup> In der Konsequenz sind beide Schlegel-Brüder "von der völligen Unvereinbarkeit der klassischen Tragödie mit dem Geist der Moderne" überzeugt (Behler 1990: 19).<sup>310</sup>

Für den 'romantischen' Schicksalsbegriff Friedrich Schlegels aber birgt nach Behler (1990) die Entdeckung Calderóns durch die deutschen 'Romantiker'<sup>311</sup> den entscheidenden Erkenntnissprung. In Calderóns Schauspielen nämlich – vorzugsweise in der unter den deutschen 'Romantikern' euphorisch gefeierten *Devoción de la cruz* (ca. 1627)– wird die Versöhnung von Mensch und Schicksal auf eigentümlich moderne Art und Weise wiederhergestellt. Dabei scheint der christlichen oder vielmehr katholischen Weltanschauung Calderóns entscheidende Bedeutung zuzukommen, denn die Versöhnung des modernen Menschen mit seinem Schicksal kann nach Auffassung Friedrich Schlegels nur durch die Instanz des christlichen Gottes (wieder)hergestellt werden und ist sowohl an das Prinzip der göttlichen Gnade als auch an die christliche Jenseitsvorstellung – "erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf" (Lohner V:

<sup>308</sup> Vgl. auch Bauer (1964: 243), demzufolge F. Schlegel die Begriffspaare Schicksal und Notwendigkeit sowie Menschheit und Freiheit synonym gebraucht.

<sup>309</sup> Vgl. dazu grundlegend Kapitel 1.1.

<sup>310</sup> So führt A.W. Schlegel in seiner fünften Wiener Vorlesung aus: "Überhaupt möchte wohl die griechische Tragödie in ganz unveränderter Gestalt für unsre heutigen Theater immer eine ausländische Pflanze bleiben, der man kaum im Treibhause gelehrter Kunstübung und Kunstbeschauung einiges Gedeihen versprechen darf. Der Stoff der alten Tragödie, die griechische Mythologie, ist der Denkart und Einbildungskraft der meisten Zuschauer ebenso fremd als deren Form und theatralische Darstellungsweise. Einen ganz andern Stoff aber, z.B. einen historischen, in jene Form zwingen zu wollen, ist ein mißlicher Versuch, ohne Hoffnung des Ersatzes unter den offenbarsten Nachteilen." (Lohner V: 66)

<sup>311</sup> Siehe Kapitel 1, bes. Anm. 111.

25) – geknüpft. Schon in einem der Lyceumsfragmente Friedrich Schlegels heißt es:

An die Stelle des Schicksals tritt in der modernen Tragödie zuweilen Gott der Vater, noch öfter aber der Teufel selbst. [...] (KFSA II: 149, L 30)

Der Protagonist des 'romantischen' Dramas agiert demzufolge im Spannungsfeld zwischen den die christliche Weltanschauung bestimmenden himmlischen und höllischen Mächten, zwischen Gott und Teufel.

Indem Friedrich Schlegel fordert, daß die Shakespearesche Disharmonie, die sich im Kampf des Protagonisten gegen das Schicksal manifestiert,<sup>312</sup> zu einer (transzendenten) Auflösung geführt werde, vereint er in seiner Theorie des 'romantischen' Dramas die Shakespearesche Schicksalsauffassung mit jener Calderóns.<sup>313</sup> Durch die Synthese der beiden großen modernen Dramatiker, die die moderne christliche oder heidnisch-christliche Variante des Schicksals neben die (rein) heidnische Variante in der Antike stellt, nähert sich das 'romantische'

<sup>312</sup> Vgl. dazu F. Schlegels *Charakteristik der griechischen Dramatiker* (1795): "Die kräftigsten Stücke der Neuern erzeugen eine Disharmonie mit dem Schicksale, die für jeden an alte Kunst gewöhnten Geist so zerreißen und schmerzhaft ist, wie die Härte der alten Trag[ödie] für den modernen Geist zurückschreckend und befremdend." (KFSA XI: 208)

<sup>313</sup> Der Grund für die Vereinigung der Schicksalsvorstellungen dieser beiden großen Vorbilder der 'Romantiker' erhellt besonders aus folgenden Ausführungen F. Schlegels in seinen Wiener Vorlesungen (1812): "Sollte man an Calderon, als romantischen Dichter in allen Arten des Dramas etwas aussetzen, so wäre es, daß er uns zu schnell zur Auflösung führt, daß diese oft um so viel mehr wirken würde, wenn er uns länger im Zweifel fest hielte und wenn er das Rätsel des Lebens öfter mit der Tiefe wie Shakespeare charakterisierte, wenn er uns nicht fast immer gleich von Anfang an in das Gefühl der Verklärung versetzte und dauernd darin erhielt. Shakespeare hat den entgegengesetzten Fehler, daß er uns das Rätsel des Daseins, wie ein skeptischer Dichter, allzuoft nur als Rätsel in seiner ganzen Verwirrung und Verwicklung vor Augen stehen läßt, ohne die Auflösung hinzuzufügen. Und wo er auch die Darstellung bis zu dieser hindurch führt, da ist es meistens mehr die alttragische des Untergangs, oder eine gemischte mittlere von halber Befriedigung, äußerst selten aber jene im Calderon herrschende, liebevolle Verklärung" (KFSA VI: 288f.). Sein Bruder A.W. Schlegel hatte vier Jahre zuvor – ebenfalls in Wien – die Schicksalsvorstellung Shakespeares am Beispiel von *Macbeth* wie folgt umrissen: "Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängnis ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einflusse an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind. Man findet hier, sogar jene doppelsinnigen Orakel wieder, welche eben durch ihre buchstäbliche Erfüllung die auf sie Vertrauenden täuschen. Indessen läßt sich nachweisen, daß der Dichter erleuchtete Ansichten in seinem Werke niedergelegt hat. Er deutet an, daß der Kampf des Guten und Bösen in dieser Welt nur unter Zulassung der Vorsehung stattfindet, welche den Fluch, den einige Sterbliche auf ihr Haupt ziehen, zu anderweitigem Segen wendet. In der Vergeltung ist eine genaue Stufenfolge beobachtet. Lady Macbeth, unter den menschlichen Wesen die schuldigste Teilhaberin an dem Königsmorde, verfällt durch ihre Gewissensangst in eine unheilbare körperliche Zerrüttung; sie stirbt, unbetrübt von ihrem Gemahl, mit allen Zeichen der Verwerfung. Macbeth wird noch würdig befunden den Heldentod auf dem Schlachtfelde zu sterben. Dem edlen Macduff wird für die Rettung seines Vaterlandes die Genugthuung zuteil, den Tyrannen, der seine Gattin und Kinder erwürgt hat, mit eigener Hand zu bestrafen. Banquo büßt seinen ehrgeizigen Vorwitz, auch seine eigne glorreiche Zukunft wissen zu wollen, mit einem frühen Tode, indem er dadurch Macbeths Eifersucht erregt; aber er hat sein Gemüt von den Einblasungen der Zauberinnen rein erhalten: sein Name wird in seinem Geschlecht gesegnet, das auf eine lange Zeitenfolge zu derselben Königswürde bestimmt ist, die Macbeth nur auf seine Lebensdauer an sich gerissen." (Lohner VI: 174) Diese Deutung A.W. Schlegels enthält bereits im Ansatz die später artikulierte Vorstellung F. Schlegels von einem göttlichen Gericht und drei verschiedenen Formen der Auflösung, von denen A.W. Schlegel in diesem Drama Shakespeares alle drei realisiert sieht. Vgl. Kapitel 2.14.

Drama mit Friedrich Schlegel dem Formtypus der griechischen Tragödie insofern an, als die Harmonie von Mensch und Schicksal wiederhergestellt wird.<sup>314</sup>

Der 'romantische' Schicksalsgedanke wird also unter den Vorzeichen der christlichen Religion als Teil des 'kosmogonischen' Weltbildes Friedrich Schlegels<sup>315</sup> dem 'romantischen' Drama zugrunde gelegt und soll dort sowohl in seiner irdischen als auch in seiner unendlichen Ausprägung beleuchtet werden. Dabei korrespondiert die irdische Schicksalsdarstellung mit dem Schlegelschen Begriff vom "Räthsel des Lebens"<sup>316</sup>:

Die Auflösung erfordert eine Verwicklung – Es muß daher das Räthsel des Lebens erst dargestellt <werden>, ehe man die Auflösung herbeyführt. – Shakesp[eare] bleibt also doch die *Grundlage* der romantischen Kunst, wenn gleich nicht das letzte *Ziel* derselben. – (KFSA XVII: 322; xx, 298, 1811).<sup>317</sup>

Jenes – geheimnisvolle – "Räthsel des Lebens" symbolisiert im 'romantischen' Schauspiel, in Anlehnung an Shakespeare, das (disharmonische) Verhältnis bzw. den "Kampf" zwischen Mensch und Schicksal, der von göttlichen und teuflischen Mächten determiniert wird und nicht von vornherein negativ – im Sinne von unheilbringend – besetzt ist. Als Verstrickung des modernen und mit Willensfreiheit ausgestatteten Menschen ins Unendliche deutet auch Wendriner (1909: 115) den Schicksalsbegriff Friedrich Schlegels:

Man wird nur dann den Schicksalsgedanken in der Konzeption der romantischen Dramen erkennen können, wenn man unter Schicksal alles zusammenfaßt, was über den Menschen steht und mit ihnen spielt, gleichviel, ob es ihnen Gutes oder Trauriges bringt, ob es Schuldige oder Unschuldige trifft.<sup>318</sup>

<sup>314</sup> Vgl. auch Klemann (1936: 60), die darin allerdings eine *klassische* Tendenz F. Schlegels erkennen will.

<sup>315</sup> Das 'kosmogonische' Weltbild F. Schlegels umschreibt Behler (1990: 24) auch als "Transfiguration der konkreten Realität ins Überirdische." Siehe auch Kapitel 2.3, 2.8 und 2.13.

<sup>316</sup> Das Rätselhafte bei F. Schlegel interpretiert Mennemeier (1971: 349), unter Bezugnahme auf eine Aussage aus dem "Gespräch über die Poesie" ["Nur die Fantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen und als Rätsel darstellen" (KFSA II: 334)], wie folgt: "Schlegel akzentuiert damit stärker als im Studium-Aufsatz [...] die Notwendigkeit einer durchgängigen Verwandlung der gegenständlichen, 'endlichen' Dimension eines poetischen Werks durch das Prinzip des andersartigen Unendlichen."

<sup>317</sup> Während F. Schlegel in diesem Fragment die Bedeutung Shakespeares hervorhebt und auf eine Vereinigung der Schicksalsvorstellungen Shakespeares und Calderóns abzielt, präferiert Schelling (1980: 373) eindeutig den Calderónschen Schicksalsbegriff: "Im Shakespeare beruht die Objektivierung und Unerkennbarkeit der Absicht als solcher nur auf der Unergründlichkeit, Calderón ist ganz durchsichtig, man sieht bis auf den Grund seiner Absicht, ja er spricht sie nicht selten selbst aus [...] und doch ist sie mit dem Objekt so verschmolzen, daß sie nicht mehr *als* Absicht erscheint, wie in einem Krystall das vollkommenste Gewebe, aber unerkennbar, dargestellt ist. Diese höchste und absolute Besonnenheit, diese letzte Indifferenz von Absicht und Nothwendigkeit ist unter den Neueren nur in Calderón auf solche Weise erreicht."

<sup>318</sup> Ähnlich faßt auch A.W. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen den Begriff des Schicksals: "Da das Gefühl freyer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angeborenen Instinkts, erhebt, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben derselben anerkennen soll, keine bloße

Daß sich dieser Kampf primär in der Innenwelt des Protagonisten abspielt, wird in dem von Friedrich Schlegel verwendeten Terminus des "Seelenkampfes" deutlich:

Das Drama stellt dar den bis ans Ende durchgeführten Seelenkampf auf Tod und Leben, in einem *einzelnen* Charakter, oder wenigen <die> zusammengehören. – Die *volle Entfaltung* nach dem ganzen Reichthum dieser *innern Seelenwelt im Kampfe* – macht eben das Eigenthümliche der dramatischen Darstellung aus und darin besteht der Reichthum und die Fülle der innern nie ganz zu erschöpfenden Entwicklung. (KFSA XVII: 498; xxiii, 154, 1823)

Im modernen, 'romantischen' Drama kann sich dieser Kampf – wie in zahlreichen Schauspielen Calderóns – bspw. an der Ehre entzünden:

In der τραγ[Tragödie] muß wohl alles auf Ehre beruhn. – (KFSA XVI: 308; ix, 650, 1799-1801)<sup>319</sup>

Auch für August Wilhelm Schlegel liegt mit Ritzer (2002: 73) der Schicksalsgedanke Calderóns im Prinzip der "Ehre" begründet:

Die "Ehre" impliziert eine Unbedingtheit, die dem tragischen Konflikt von seiten des Subjekts – und damit im Kontext des modernen Dramas – Idealität verleihen kann. (Ritzer 2002: 73)

Das Hauptinteresse Friedrich Schlegels aber gilt der dramatischen Darstellung der unendlichen bzw. transzendenten Dimension des Schicksals: der Auflösung des "Räthsels des Lebens", die drei verschiedene Formen – Untergang, Versöhnung und Verklärung – annehmen kann, welche er in seinen Wiener Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* aus der griechischen Tragödie und den Schauspielen Shakespeares und Calderóns herleitet<sup>320</sup> und in seinen literarischen Notizbüchern immer wieder reflektiert:

*Drama.*

So wie in der *epischen Dichtung* eine Hinneigung zur *Schöpfung* vorwaltet, in dem *kosmogonischen* Bestandtheil; so ist in der dramatischen Dichtkunst eine deutliche Beziehung auf ein *göttliches Gericht*, wovon das blinde Schicksal nur Abart oder eine Verdrehung und Mißverständnis ist. – Ueberhaupt liegt in dem Drama die Idee von dem *Durchfechten eines rechtlichen oder gerichtlichen Kampfes* des Lebens, obwohl von *höherer* Art zum Grunde. – Schon im Aeschylus ist diese Tendenz zum göttlichen Gericht sehr vorwaltend. Auch meine Eintheilung von *drey* Arten des Drama, des *Untergangs*, der *Versöhnung* und der *Verklärung*. – (KFSA XVII: 498; xxiii, 153, 1823)

---

Naturnothwendigkeit seyn, sondern sie muß jenseits der Natur im Abgrunde des Unendlichen liegen [...]" (VÄ I: 722).

<sup>319</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>320</sup> Dazu ausführlich Kapitel 2.14.

In diesem späten Notizbuch-Fragment fordert Friedrich Schlegel anstelle des antiken Schicksals für das 'romantische' Drama ein "göttliches Gericht" und spricht sich explizit gegen ein "blindes Schicksal" aus, womit er vermutlich stärker als auf die Antike auf die zeitgenössischen Schicksalstragödien in der Nachfolge von Werners 24. Februar abzielt.<sup>321</sup> Das nachfolgende Fragment konkretisiert die Gerichts-Vorstellung Friedrich Schlegels<sup>322</sup>:

[...] Es ist also das *besondere Gericht* eigentl[ich] der *geistige, innere* Gegenstand der dramatischen Darstellung; wovon der äußere | Gegenstand nur den körperlichen *Träger* und das *Vehikel* bildet. –  
 «Das *besondre Gericht* soll im Drama gleichsam an einem einzelnen Falle *sichtbar* gemacht und zur *Erscheinung* gebracht, ans Licht hervorgehoben werden; – welches sehr nützlich und sehr belehrend, ja wesentlich heilsam seyn könnte.» [...] (KFSa XVII: 498f.; xxiii, 154, 1823)

Zwar findet sich die Form des Gerichts schon in der Tragödie der Antike, mit Blick auf Friedrich Schlegels (einziges) eigenes Drama, *Alarcos* (1802), aber wird deutlich, daß seine Idee vom göttlichen Gericht sich von jener unterscheidet und stark von der christlichen Vorstellung des Jüngsten Gerichts beeinflusst ist.<sup>323</sup> Damit betont Friedrich Schlegel den Aspekt der (göttlichen) Gerechtigkeit für das 'romantische' Drama, die einem "blinden", d.h. ungerechten Schicksal der Antike gegenübersteht:

Gerechtigkeit heißt die Erfüllung des Schicksals im romantischen Drama. (Wendringer 1909: 115)

Das Gericht markiert – ähnlich dem Jüngsten Gericht – die Grenze zwischen der endlichen/irdischen und der unendlichen/jenseitigen Welt, befindet über Schuld oder Unschuld der Protagonisten<sup>324</sup> im Bereich des Irdischen und entläßt sie dementsprechend ins Unendliche des Untergangs (schuldig), der Versöhnung (ausgeglichenes Verhältnis zwischen Schuld und Unschuld) bzw. der Verklärung (unschuldig). Die Verantwortung für sein Handeln liegt damit im

<sup>321</sup> In eine ähnliche Richtung geht wohl K.W.F. Solgers in Auseinandersetzung mit Schillers *Braut von Messina* entstehende Forderung nach dem "Finger Gottes", der seiner Meinung nach dem "modernen, durch das Christentum kultivierten Empfinden entspräche" (vgl. Reinhardt 1990: 69).

<sup>322</sup> Die Idee eines göttlichen Gerichts findet sich bereits in den spanischen *autos sacramentales*, unter denen Calderóns *Gran teatro del mundo* herausragt, das auch F. Schlegel bekannt gewesen sein dürfte, sowie in den europäischen mittelalterlichen Mysterienspielen, in deren Tradition die Schlegel-Brüder das 'romantische' Drama ausdrücklich stellen (vgl. Kapitel 1).

<sup>323</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3 (bes. 3.3.6).

<sup>324</sup> Wie Benjamin (1974b: 314) unter Bezugnahme auf F. Schlegels *Alarcos* richtig bemerkt, tritt der Tod aufgrund der Vorstellung vom Gottesgericht "nicht selten als gemeinschaftliches Schicksal, als Lüge er alle Beteiligten vor den höchsten Gerichtshof" ins Trauerspiel. Vgl. auch A.W. Schlegels Zitat zu Shakespeares *Macbeth* in Anm. 109.

Menschen selbst und nicht in einer außermenschlichen Schicksalsmacht bzw. Notwendigkeit.<sup>325</sup> Die (Willens)Freiheit des modernen Menschen – als Resultat des Logozentrismus des 18. Jahrhunderts – aber wird von der 'Romantik' in Frage gestellt: denn der Mensch vermag das sich im Irdischen geheimnisvoll als "Räthsel des Lebens" manifestierende Schicksal von seinem – irdischen – Standpunkt aus nicht zu durchschauen.<sup>326</sup>

Friedrich Schlegel verbindet demnach in seinem Schicksalsbegriff das transzendente und stark christlich konnotierte Schicksal des Barockdramas mit der moralischen Freiheit und Eigenverantwortlichkeit des modernen Menschen.<sup>327</sup> Diese Synthese, die das von ihm theoretisch umrissene 'romantische' Drama erneut als Übergangsform bzw. Zwischenstadium auf dem Weg in die literarische Moderne charakterisiert,<sup>328</sup> wird bereits von Heinrich Heine (1973-97, 10: 212)<sup>329</sup> erkannt und gewürdigt:

Schöner und wirksamer [als die Schicksalsdramatiker; BO] handelten jene neueren Dichter, die alle Begebenheiten aus ihren natürlichen Ursachen entwickeln, aus der moralischen Freyheit des Menschen selbst, aus seinen Neigungen und Leidenschaften, und die in ihren tragischen Darstellungen, sobald jenes furchtbare letzte Warum auf den Lippen schwebt, mit leiser Hand den dunklen Himmelsvorhang lüften und uns hineinlauschen lassen in das Reich des Ueberirdischen, wo wir im Anschau so vieler leuchtenden Herrlichkeit und dämmernden Seligkeit mitten unter Qualen aufjauchzen, diese Qualen vergessen, oder in Freuden verwandelt fühlen. Das ist die Ursache, warum die traurigsten Dramen dem gefühlvollsten Herzen einen unendlichen Genuß verschaffen.

Aus dem bisher Dargestellten folgt aber auch, daß bei Friedrich Schlegel – in Anlehnung an Shakespeare und anders als bei Calderón – Gerechtigkeit vor Gnade walten soll, weshalb er an anderer Stelle auch von einer Vermischung der heidnischen und christlichen

<sup>325</sup> Siehe dazu F. Schlegels Ausführungen in seinen Wiener Vorlesungen: "Doch ist ein solches Trauerspiel um so vortrefflicher vielleicht, je mehr der Untergang nicht durch ein äußeres, willkürlich von oben so bestimmtes Schicksal herbeigeführt wird, sondern es ein innerer Abgrund ist, in welchen der Held stufenweise hinunter stürzt, indem er nicht ohne Freiheit und durch eigene Schuld untergeht [...]" (KFSA VI: 283f.)

<sup>326</sup> In seinem Studium-Aufsatz spricht F. Schlegel dementsprechend von einer "gegläubte[n] Göttlichkeit der Natur jenseits des ewigen Vorhanges, den kein Sterblicher durchschauen kann" (KFSA I: 329). Wie später zu zeigen sein wird, versucht F. Schlegel durchaus (entgegen der von Meier 1996 vertretenen Meinung), diese Vorstellung von der Schicksalsverstrickung des modernen Menschen im *Alarcos* (1802) zu realisieren, indem er dort die Idee des göttlichen Gerichts durchscheinen läßt und alle drei Auflösungsmodelle – Verklärung, Untergang und Versöhnung – zur Anwendung bringt. Siehe Kapitel 3.3.

<sup>327</sup> Eine ähnliche Synthese findet bereits im deutschen Sturm und Drang statt, besonders bei J.M.R. Lenz, wie Bauer (1964: 252) festhält: "Bei Lenz verbinden sich [...], paradoxerweise, zwei Geisteshaltungen, die bis dahin als unvereinbar galten: der einzelne Mensch ist allein der 'Schlüssel zu seinen Schicksalen', aber das verhaßte Fatum bleibt eine drohende und numinose Instanz im Hintergrund."

<sup>328</sup> Vgl. bspw. die folgende Positionierung Gustav Freytags zum Schicksalsbegriff in seiner *Technik des Dramas* aus dem Jahre 1863: "Wir sind freiere Männer geworden, wir erkennen auf der Bühne kein anderes Schicksal an, als ein solches, das aus dem Wesen der Helden selbst hervorgeht." (Freytag 1920: 353)

<sup>329</sup> Es handelt sich hierbei um eine Rezension Heines zu dem Drama *Tasso's Tod* von Wilhelm Smets.



Schicksalsvorstellungen spricht.<sup>330</sup>

Der hier umrissene 'romantische' Schicksalsgedanke Friedrich Schlegels manifestiert sich losgelöst vom Gattungsbegriff der Tragödie<sup>331</sup> und wird so anwendbar auf das 'romantische' Drama, das weder reine Tragödie noch reine Komödie sein soll.<sup>332</sup> Die Schicksalsvorstellung der Schlegel-Brüder ist demnach zwar christlich geprägt und beruht auf dem christlichen Glauben an ein Leben nach dem Tod, zielt aber als Synthese der Schicksalsideen Shakespeares und Calderóns zuallererst auf (göttliche) Gerechtigkeit. Die – 'romantische' – "Macht des Schicksals" ist dabei nicht blind und unerbittlich wie das Schicksal der Griechen, bleibt jedoch für den Menschen undurchschaubar und rätselhaft, denn erst jenseits des Todes – in der Transzendenz – wird der "Schleier" gelüftet und dem Menschen die eigene Schuld bzw. Unschuld seines Handelns aufgezeigt.<sup>333</sup> Die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Figuren des Dramas können – nach dem Vorbild Calderóns – entweder in das Drama integriert oder aber als Ausblick visionär angedeutet werden.<sup>334</sup>

Die Schicksalstragödie in der Nachfolge von Werners *24. Februar*, die gern als eigentliches Verdienst der 'Romantiker' auf dem Gebiet des Dramas angesehen wird,<sup>335</sup> aber hat, wie Thiergard (1957) und Werner (1963) zeigen, wenig mit der 'romantischen' Schicksalsauffassung Friedrich Schlegels gemein<sup>336</sup>:

Die ganze Gruppe der Schicksalsdramatiker hat [...] das Schicksal nicht aus der tiefen Fragwürdigkeit der eigenen Willensfreiheit geschaffen, wie es die Romantische Dichtung tat, sondern sie sahen in ihm ein Gerüst, um das theaterwirksame Stücke herumgebaut werden konnten. (Werner 1963: 10)<sup>337</sup>

<sup>330</sup> Vgl. KFSa XVII (258; xix, 115, 1811) sowie Kapitel 2.14.

<sup>331</sup> Entsprechend meint Benjamin (1974b: 310f.), daß im modernen Trauerspiel nicht die Personen an sich tragisch sind, sondern vielmehr die Konstellation der Figuren.

<sup>332</sup> Zur Mischung beider Gattungen im 'romantischen' Drama siehe Kapitel 2.12.

<sup>333</sup> Vgl. Reinhardt (1990: 86), der den theoretischen Entwurf des 'romantischen' Dramas, "das im Untergang des Endlichen die konkrete Manifestation des Unendlichen aufzeigen und immer wieder Zeugnis ablegen kann für das göttliche Eingreifen in die menschliche Geschichte", innerhalb der 'romantischen' *Dichtung* nicht realisiert sieht.

<sup>334</sup> Dazu Kapitel 2.14.

<sup>335</sup> Vgl. Fetzner (1994: bes. 295).

<sup>336</sup> Die Schicksalstragödie ist vielmehr als eine Folge der 'romantischen' Dramenpraxis (in Deutschland) zu verstehen. Werner (1963: 21) konstatiert: "Da die Schicksalsdramen, durch die Ungleichheit der Gegenspieler: Schicksal und Determinierter, nicht eigentlich tragisch sein können, haben sie sich des Schauerlichen und Rührenden als Ersatz bemächtigt."

<sup>337</sup> Schon F. Schlegel selbst erkannte um 1812 eine Tendenz zeitgenössischer Dramatiker zum heidnischen Fatalismus: "Die neuesten tragischen Dichter, welche auf der Bühne mit glücklichem und wenigstens für den Augenblick glänzendem Erfolg gewirkt haben, sind fast alle wieder in den heidnischen Fatalismus geraten [...]" (KFSa VI: 405). Werners *24. Februar*, 1809 verfaßt und 1810 in Weimar aufgeführt, wenngleich erst 1815 gedruckt, war F. Schlegel zu jener Zeit wohl – zumindest indirekt durch seinen Bruder August Wilhelm – bekannt.

## 2.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen<sup>338</sup>

August Wilhelm Schlegel betont in seinen Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* den heterogenen Charakter der 'romantischen' Poesie, der aus den Gegebenheiten der Moderne resultiert und ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur klassischen Literatur der Antike darstellt:

Die antike Kunst geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahnung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod verschmilzt sie auf das Innigste miteinander. [...] so ist die gesamte alte Poesie und Kunst gleichsam ein rhythmischer Nomos, eine harmonische Verkündigung der auf immer festgestellten Gesetzgebung einer schön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in sich abspiegelnden Welt. Die romantische hingegen ist der Ausdruck des geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wundervollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung, ja in ihrem Schoße sich verbirgt: der beseelende Geist der ursprünglichen Liebe schwebt hier von neuem über den Wassern. Jene ist einfacher, klarer, und der Natur in der selbständigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; diese, ungeachtet ihres fragmentarischen Ansehens, ist dem Geheimnis des Weltalls näher. (Lohner VI: 111f.)

Um die moderne Welt, die vom modernen Individuum nicht mehr als Kontinuum wahrgenommen wird,<sup>339</sup> adäquat darstellen zu können, muß sich ihre rätselhafte Widersprüchlichkeit auch in Kunst und Literatur widerspiegeln. Die Heterogenität der Welt wiederum verweist in den Augen der 'Romantiker' auf eine ursprüngliche, höhere Ordnung – Chaos bzw. Weltall –, die gleichfalls – indirekt – in der 'romantischen' Poesie darzustellen ist.<sup>340</sup> August Wilhelm Schlegel zielt daher auf eine "unauflösliche" Verschmelzung von Gegensatzpaaren, und zwar sowohl auf der inhaltlichen – "Erinnerung und Ahnung" – als auch auf der formalen Ebene – "Poesie und Prosa". Die Heterogenität des Inhalts korrespondiert demnach mit der organischen Form und der pittoresken Art der Darstellung des 'romantischen' Dramas (vgl. Kapitel 2.9 u. 2.10) und hat eine symbolische Darstellung der als geheimnisvoll und heterogen empfundenen Welt bzw. Wirklichkeit zum Ziel.<sup>341</sup>

<sup>338</sup> Vgl. auch Hardy (1965: 84), der die "Verbindung des Heterogenen" als einen von insgesamt fünf "Aspekten des romantischen Stils" anführt.

<sup>339</sup> Vgl. auch Kapitel 2.1 und 2.6.

<sup>340</sup> Vgl. auch F. Schlegels "Brief über den Roman" sowie Kapitel 1.1.1. Nach A.W. Schlegel ist die Vermischung von Gegensätzen schon in das Wort 'romantisch' eingeschrieben: "Das Wort kommt her von romance, der Benennung der Volkssprachen, welche sich durch die Vermischung des Lateinischen mit den Mundarten des Altdeutschen gebildet hatten, gerade wie die neuere Bildung aus den fremdartigen Bestandteilen der nordischen Stammesart und der Bruchstücke des Altertums zusammengeschmolzen ist, da hingegen die Bildung der Alten weit mehr aus einem Stücke war." (Lohner V: 21)

<sup>341</sup> Es geht also nicht um eine "realistische" Abbildung der Wirklichkeit in der Literatur.

Dieser Gedanke der Mischung steht auch im Zentrum der 'Roman'-Theorie Friedrich Schlegels. Schon im Studium-Aufsatz bezeichnet er die moderne Poesie als "heterogene Mischung" (KFSA I: 302) und erkennt, daß die 'philosophische' Tragödie Shakespeares – im Gegensatz zur griechischen Tragödie, die das "Ideal des Schönen" abbildet – "wie die Natur" Schönes mit Häßlichem vermischt (vgl. KFSA I: 250).

Das Ausmaß der von Friedrich Schlegel imaginierten 'romantischen' Mischung – auf formaler wie inhaltlicher Ebene – wird in dem folgenden, der Kritik von Goethes *Wilhelm Meister* geltenden Notizbuch-Fragment aus der Athenäumszeit transparent:

Ein vollk.[ommener] Roman müßte auch weit mehr romant.[isches] Kunstwerk sein als W.[ilhelm] M.[eister]; moderner und antiker, φσ[philosophisch]er und ηθ[ethisch]er und π[poetisch]er pol[itischer], liberaler univers.[eller] gesellschaftlicher. (KFSA XVI: 108; v, 289, 1797/98)<sup>342</sup>

Im Athenäumsfragment 245 führt Friedrich Schlegel in einem ganz ähnlichen Kontext den Begriff des "Mikrokosmos"<sup>343</sup> ein:

Ein Gedicht oder ein Drama, welches der Menge gefallen soll, muß ein wenig von allem haben, eine Art Mikrokosmos sein. Ein wenig Unglück und ein wenig Glück, etwas Kunst, und etwas Natur, die gehörige Quantität Tugend und eine gewisse Dosis Laster. Auch Geist muß drin sein nebst Witz, ja sogar Philosophie, und vorzüglich Moral, auch Politik mitunter. Hilft ein Ingrediens nicht, so kann vielleicht das andere helfen. Und gesetzt auch, das Ganze könnte nicht helfen, so könnte es doch auch, wie manche darum immer zu lobende Medizin, wenigstens nicht schaden. (KFSA II: 206)<sup>344</sup>

Dieser Terminus verweist innerhalb des Schlegelschen Vokabulars auf andere Begriffe wie

---

R

<sup>342</sup> Vgl. auch folgende, in dieselbe Richtung weisende Notizbuch-Fragmente: "0 [Absoluter Roman] muß  
 Darstellung des Zeitalters sein wie επ cläß [klassisches Epos]. – 0 [Absoluter Roman] =  $\frac{\text{Hist}\pi}{0}$  [absolute  
 $\frac{\pi\sigma\lambda\pi}{\text{Ind}\pi}$   
 Historische Poesie] + 0 [absolute politische Poesie] + 0 [absolute Individualpoesie] = universelle  
 Bildungslehre, poetische Lebenskunstlehre, Darstellung des Zeitalters, Inbegriff des Künstlers" (KFSA XVI: 125; v,  
 493, 1797/98); sowie "Die Vermischung und Verflechtung sehr heterogener Bestandtheile und selbst aller  
 Mythologien ist eine notwendige Aufgabe des Romans. [...]" (KFSA XVI: 354; x, 99, 1800/01).

<sup>343</sup> Vgl. auch das folgende Fragment aus F. Schlegels *Philosophischen Lehrjahren*, das auf eine Analogie zwischen Individuum und Universum zielt: "[...] Die Charakteristik des Individuums steht im Verhältnis mit der Charakteristik des Universums; jeder Mensch ein Mikrokosmos." (KFSA XVIII: 69; ii, 488, 1798)

<sup>344</sup> Wendriner (1909: 57f.) interpretiert dieses Fragment zwar als (ironische) Kritik an der zeitgenössischen Theaterpraxis, aber die hier verwendeten Begriffe *Mikrokosmos*, *Kunst*, *Natur*, *Geist*, *Witz* und *Philosophie*, die aus dem Literaturkonzept F. Schlegels nicht wegzudenken sind, deuten darauf hin, daß sich hinter dem ironischen Duktus doch eine ernstgemeinte Forderung verbirgt. So läßt sich die Formulierung "ein wenig Unglück und ein wenig Glück" zu der andernorts mehrfach geforderten Verbindung von Tragischem und Komischem im 'romantischen' Schauspiel in Beziehung setzen. Vgl. Kapitel 2.12.

"Fülle", "Chaos", "Mannichfaltigkeit", "Kosmogonie" und "Allegorie".<sup>345</sup> Das Nebeneinander von Gegensätzlichem im 'romantischen' Drama soll sowohl die allegorische Darstellung einer höheren (religiösen) bzw. ursprünglichen Ordnung, in welcher diese Gegensätze sich harmonisch auflösen, als auch eine symbolische, zur "Wahrheit" tendierende Abbildung der Heterogenität bzw. Vielfalt von Welt, Natur bzw. Realität leisten<sup>346</sup>:

Eine Dichtung, die die Quellen des Seienden aufdecken und den geordneten Zusammenhang der Dinge enthüllen will, macht durch ihre Erscheinungsformen die Wahrheit der Welt transparent. Sie ist darüber hinaus in solcher Auffassung ein mikrokosmisches Modell der Welt überhaupt. (Hardy 1965: 80)

Eichner (1985a: 171) verlinkt die 'romantische' Abbildung von Wirklichkeit mit dem Friedrich Schlegelschen Begriff des "Mimischen":

In seinen Berliner Jahren hatte [Friedrich] Schlegel gelernt, die Wirklichkeit als Ausdruck oder Symbol des Göttlichen zu achten, und das Mimische sollte nun die heilige Lebensfülle der Wirklichkeit widerspiegeln.

Bezüglich der poetischen Realisierung einer solchen Verbindung alles Heterogenen ist in Friedrich Schlegels Wiener Vorlesungen die Rede von

[...] diese[m] Romantische[n], in dem weitesten Sinne des Wortes, welches die Spiele der Fantasie und des Witzes mit den Gefühlen und Anschauungen, wie das Leben sie gibt, und in einem reich begabten Gemüte hervorruft, in allen Abstufungen und Mischungen verbindet. (KFSA VI: 403)<sup>347</sup>

Ziel der Verbindung von Gegensätzlichem im 'romantischen' Drama ist mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel demnach eine (utopische) Harmonie der Welt auf einer neuen, höheren

<sup>345</sup> So heißt es in den literarischen Notizbüchern – ganz ähnlich wie bei A.W. Schlegel – "[...] Aus der *Liebe* und dem *Chaos* muß die Poesie abgeleitet werden" (KFSA XVI: 259; ix, 51, 1799-1801) und "[...] Nicht Schrecken und Mitleiden sind d[er] Zweck d[es] spanischen Drama, sondern die Anschauung des Lebens in seiner ganzen Mannichfaltigkeit und Fülle, in s.(einer) ganzen Herrlichkeit und auch s.(einen) Schrecknissen [...]" (KFSA XVII: 180; xviii, 41, 1810). Hier stößt F. Schlegel aber auch an die Grenzen der dramatischen Gattung: "Das Leben in seiner unendl[ichen] Fülle kann nicht im Drama dargestellt [werden], selbst in der Oper nicht ohne große Einschränkungen [...]" (KFSA XVII: 140f.; xvii, 97, 1808). Zur Allegorie vgl. KFSA XVI (249; viii, 209, 1799/1800).

<sup>346</sup> Während die rhetorische Figur der Allegorie in der Tradition des Barock steht, weist der Wahrheitsbegriff auf den Realismus des 19. Jahrhunderts voraus, d.h. das von den Schlegel-Brüdern theoretisch bestimmte 'romantische' Drama positioniert sich als Übergangsdrama zwischen zwei großen Epochen, die es zugleich in sich vereint. Siehe auch folgendes Notizbuch-Fragment F. Schlegels: "Die *allegorische* Poesie des Mittelalters neigte sich stets zum *Drama* (*Comedia d[es] Dante*) und aller Anfang des neuern Dramas war *allegorisch*. Dieses ist eine wichtige Indication." (KFSA XVII: 321; xx, 291, 1811)

<sup>347</sup> Zur Mischung von Tragischem und Komischem im 'romantischen' Schauspiel, die aufgrund ihrer Relevanz als eigenständiges Merkmal figuriert, siehe Kapitel 2.12.

Ebene, zu deren Verwirklichung der 'romantischen' Liebe zentrale Bedeutung zukommt.

## 2.8 Priorität des Gefühls

Die Brüder Schlegel gehen – gemeinsam mit anderen Frühromantikern – davon aus, daß Kunst zuallererst über das Gefühl wahrgenommen wird,<sup>348</sup> nicht über den Verstand bzw. die Vernunft, wie die Theoretiker der Aufklärung meinen<sup>349</sup>:

Indessen sind alle Menschen einverstanden, daß die schöne K.[unst] für den unmittelbaren Eindruck arbeitet, daß sie durch das Gefühl aufgenommen, empfunden werden muß. (VÄ I: 196)

August Wilhelm Schlegel potenziert seine Aussage noch, wenn er behauptet,

[...] was mit dem Gefühl nicht aufgefaßt wird, ist in dem Kunstwerk für uns nicht vorhanden. (VÄ I: 201f.)<sup>350</sup>

So ist das Gefühl seiner Meinung nach dem Verstand als Wahrnehmungsorgan überlegen:

Denn der Begriff kann nur jedes für sich umschreiben, was doch der Wahrheit nach niemals für sich ist; das Gefühl wird alles in allem zugleich gewahr. (Lohner VI: 112)

An anderer Stelle modifiziert er diese Äußerungen dahingehend, daß die verstandesmäßige Wahrnehmung der Perzeptionsfähigkeit des Gefühls – "unser[em] Organ für

<sup>348</sup> Hier steht die 'Romantik' freilich in der Nachfolge der Empfindsamkeit. Vgl. dazu jüngst Vietta (2001). Zugleich aber beziehen sich die Schlegel-Brüder auf das Lessingsche Genre des bürgerlichen Trauerspiels, das eine rührende Wirkung auf das Publikum beabsichtigt, die ebenfalls über das Gefühl erreicht werden soll.

<sup>349</sup> So bemerkt Asmuth (<sup>3</sup>1990: 52) angesichts der gegen Ende des 18. Jahrhunderts anwachsenden Nebentexte im Drama: "[D]ie rapide Zunahme der Bühnenanweisungen im 18. Jh. [erklärt sich] aus dem Bewußtsein, daß das damals neu entdeckte und von der Vorherrschaft der Vernunft befreite Gefühlsleben mit Worten letztlich nicht zu fassen sei. Hinzu kommt das Bemühen, die bisherige Feststellung auf jeweils eine Affektstufe bzw. Stillage aufzugeben und wechselnde Stimmungen oder gar 'vermischte Empfindungen' zu gestalten."

<sup>350</sup> Insofern wird das Gefühl für A.W. Schlegel auch zu einem wesentlichen Bestandteil der Kritik: "Wir müssen uns hier an das ganze Geheimniß unsers geistigen Daseyns erinnern, welches nichts anders ist als ein beständiges Pulsiren zwischen einer nach außen sich verbreitenden und einer in sich selbst zurückkehrenden Thätigkeit. Schon in der bloßen Sinnesempfindung ist das Gemüth ursprünglich verloren; daß sie zum Bewußtsein kommt, heißt eben, daß der Geist mit freyer Thätigkeit über sie hinausgeht, und über sein eignes Verlorenseyn in der Empfindung reflectirt. Es soll und darf nichts an unserem Gefühle selbst mit Willkühr verändert werden, sondern wir müssen nur frey darüber reflectiren, unsere Empfänglichkeit selbst zum Gegenstande unserer Selbstthätigkeit machen" (VÄ I: 197). D.h. der vernünftigen, geistigen Reflexion über ein Kunstwerk geht mit A.W. Schlegel stets eine Rezeption via das Gefühl voraus. Vgl. Menninghaus (1987: bes. 50f.), der in Auseinandersetzung mit Benjamin 1974a das Wechselspiel zwischen Gefühl und Reflexion als "Fundament romantischer Erkenntnistheorie" bezeichnet.

das Unendliche" – untergeordnet ist:

Die einzelnen Teile eines Kunstwerks [...] müssen nicht bloß mit dem Auge und Ohr, sondern mit dem Verstande aufgefasst werden. Sie dienen aber insgesamt einem allgemeinen Zweck, nämlich einem Gesamteindruck auf das Gefühl. Die Einheit liegt also [...] in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen. Dies ist einerlei, denn das Gefühl, insofern es nicht bloß sinnlich und leidend, ist unser Sinn, unser Organ für das Unendliche, das sich uns zu Ideen gestaltet. (Lohner VI: 20f.)

Insbesondere die von Unmittelbarkeit geprägte Rezeption eines Schauspiels, welches durch die *öffentliche* Aufführung zum von August Wilhelm Schlegel positiv bewerteten Gruppen- bzw. Gemeinschaftserlebnis wird, erfolgt via Gefühl:

Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menschen einander nur ihre Außenseite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten sie davon zurück, andere in ihr Inneres schauen zu lassen, und von dem, was unserm Herzen am nächsten liegt, mit einiger Rührung und Erschütterung zu sprechen, würde dem Ton der feinen Gesellschaft nicht angemessen sein. Der Volksredner und der dramatische Dichter finden das Mittel, diese Schranken konventioneller, durch die Sitte vorgeschriebener Zurückhaltung einzureißen. Indem sie ihre Zuhörer in so lebhaftige Gemütsbewegungen versetzen, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt jeder an den übrigen die gleiche Rührung wahr, und so werden Menschen, die sich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Tränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie für einen verleumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nötigt, befreunden, verbrüdern sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an dessen Gültigkeit wird durch seine Verbreitung unerschütterlich, wir fühlen uns stark unter so vielen Mitgenossen, und alle Gemüter fließen in einen großen unwiderstehlichen Strom zusammen. (Lohner V: 36f.)

August Wilhelm Schlegel erkennt hier die potentielle Gleichheit der Menschen in ihrer emotionalen Wahrnehmung als Vorteil gegenüber der intellektuellen Rezeption. Dieser Gedanke wird in der *Préface de Cromwell* Victor Hugos (1827) eine wesentliche Rolle spielen und bei Mariano José Larra schließlich in dem Satz gipfeln:

[...] que el lenguaje del corazón es el mismo en las clases todas, y que las pasiones igualan a los hombres que su posición aparta y diversifica. (*Figaro* 1997: 199)<sup>351</sup>

Um aber die Emotionen des Publikums anzusprechen, muß das Gefühl mit Friedrich Schlegel selbst Grundlage der Poesie werden,<sup>352</sup> denn: "[n]ur Gefühl erregt Gefühl" (KFSA XVI:

<sup>351</sup> Zu Larras theoretischen Schriften siehe Kapitel 4.2.2.

<sup>352</sup> Ulshöfer (1935: 175) begründet die Aufwertung des Gefühls durch die 'Romantiker' und die damit einhergehende 'unlogische' Kausalität im 'romantischen' Drama mit der Beziehung der 'romantischen' Poesie auf die Religion: "Das romantische Drama [...] spielt im Bereich des Religiösen. Seine Kausalität wurzelt im Boden des Seelischen.

513; xiv, 132, 1803).<sup>353</sup> Entsprechend heißt es in seiner *Rede über die Mythologie*:

Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen [...] (KFSA II: 319)

Auch für Friedrich Schlegel erhält die gefühlsgeladene Wahrnehmung gerade im Schauspiel eine besondere Relevanz, weil er die dramatische Gattung als popularisierte Poesie ansieht,<sup>354</sup> die "d[en] Menschen zur  $\pi$ [Poesie] des Lebens führen, locken" soll (vgl. KFSA XVIII: 292; iv, 1160, 1798/99). Deshalb muß der dramatischen – mehr als anderen literarischen Formen – eine Wirkung auf das Gefühl eignen,<sup>355</sup> die der Dramatiker sowohl durch Rhetorik (vgl. Kapitel 2.11) als auch durch die Hervorhebung des Einzelnen, das gegenüber dem Ganzen in den Vordergrund der Darstellung rückt, erreichen kann:

Der Dichter, der sich nun der Menge zu gefallen bestrebt, muß freilich bloß aufs Einzelne, auf den Effekt hin arbeiten, die kunstmäßige  $\langle$ poetische $\rangle$  Konstruktion des Ganzen mehr und mehr vernachlässigen und das Publikum bloß durch einzelne, hervorstechende Schönheiten, durch Eleganz, Zierlichkeit und rhetorischen Prunk zu blenden suchen. (KFSA XI: 82)

Der ansatzweise kritische Ton dieser Passage deutet an, daß eine Übertreibung dieser Tendenz ebenso gefährlich ist wie eine überzogene Popularisierung des Dramas, wofür die von den Frühromantikern heftig kritisierte deutsche Bühnenpraxis um 1800 beredtes Zeugnis ablegt.<sup>356</sup> Deshalb darf es dramatischen Werken nach Friedrich Schlegel niemals an "Tiefe und Gründlichkeit der Komposition, an höherer vollendeter Kunstform" (KFSA XI: 164) mangeln, wenngleich "die *Vereinzelung*, das Herausheben eines einzelnen Gegenstandes aus dem Ganzen

---

Verwicklungen, Leidenschaften, Charaktere sind anders geartet als im klassischen Drama." In dieselbe Richtung weist das folgende Fragment F. Schlegels: "Religion haben heißt poetisch leben. Gefühl ist das Wesen derselben. [...]" (KFSA XVI: 289; ix, 439, 1799-1801).

<sup>353</sup> F. Schlegel macht sich sogar konkrete Gedanken darüber, welche Gefühle beim Publikum erregt werden sollen, wie die folgende Notiz aus derselben Zeit zeigt: "Das poetische Werk soll *Darstellung* sein; soll es aber ein Buch werden, so muß es zugleich auch Mittheilung sein, damit es allgemein wirken kann. Dahin geht  $\langle$ nun $\rangle$  die absichtliche Erregung eines Gefühls – des *Schreckens* – HEITERKEIT – RÜHRUNG – LUSTIGKEIT – SCHAUER – das scheinen die bedeutendsten. –" (KFSA XVI: 516; xiv, 152, 1803). Vgl. in diesem Zusammenhang auch KFSA XVI (514; xiv, 133, 1803).

<sup>354</sup> In F. Schlegels zu Köln und Paris gehaltenen Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* heißt es explizit: "[die dramatische Poesie] ist ein Versuch, die Poesie zu popularisieren" (KFSA XI: 84).

<sup>355</sup> Im Jahre 1803 vermerkt F. Schlegel in seinen literarischen Notizbüchern: "[...] Notwendig scheint es allerdings, daß das Gedicht absichtlich interessiere | zugleich *Mittel sei*, irgend ein bestimmtes Gefühl zu erregen. (Nur Gefühl erregt Gefühl – das künstliche wäre also nur das Beschränken auf ein bestimmtes) |  $\langle$ Vielleicht aber sollen das nicht alle Gedichte.  $\delta\iota\delta$ [Didaktische] nicht – / Die DRAMATISCHEN am meisten / Im Roman ist d.[ie] Ausdehnung der Geschichte hinreichend –/" (KFSA XVI: 513; xiv, 132, 1803).

<sup>356</sup> Vgl. insbesondere die Kritik der Frühromantiker an Kotzebue, Iffland und Co.

der Mythologie, Tradition und Geschichte, und die außerordentlich *sinnliche Darstellung* durch Beihilfe aller übrigen Künste" (KFSA XI: 84) die Hauptmerkmale des Dramas bleiben.<sup>357</sup>

Aus dieser Bevorzugung des Einzelnen durch die 'Romantiker' resultiert notwendig eine Abwertung der von Aristoteles<sup>358</sup> geforderten und in der französischen *doctrine classique* festgeschriebenen Handlungslogik, die in der 'romantischen' Dramentheorie der Brüder Schlegel aufgehoben wird. Mit Rücksicht auf das Gefühl bewerten die Schlegels die einzelne Szene höher als den der klassischen Finalstruktur eingeschriebenen logischen und spannenden Handlungsverlauf und sprechen von einer "sinnlichen Darstellung", die durch die Einbeziehung anderer Künste – Malerei, Musik, Architektur etc. – erreicht werden soll.<sup>359</sup> Zu Recht spricht Stockinger (2000: 18) deshalb davon, daß das 'romantische' Drama "auf die Darstellung von Totalität angelegt" sei.

Hier nähert sich das von Friedrich und August Wilhelm Schlegel konzipierte 'romantische' Drama erneut der von Volker Klotz theoretisch fundierten offenen Dramenform: Klotz (<sup>13</sup>1992: 149-156) umreißt die Komposition des offenen Dramas mit der Autonomie der Szene gegenüber einem geringen Gewicht des Aktes und der damit verbundenen (synthetischen) Strukturierung des Dramas 'von unten nach oben', den (Darstellungs-)Prinzipien der Variation und des Kontrastes.<sup>360</sup> Auch Pfister (<sup>8</sup>1994: 104) sieht in der "Selbständigkeit" der Teile des Schauspiels ein Merkmal des epischen Dramas:

Episches Drama [...] bedeutet also ein Drama, in dem die Einzelszenen relativ selbständig sind, d.h. die Relationen der Szenen untereinander wichtiger sind als der Bezug der Einzelszene auf den Handlungsausgang.

Durch seine Ausrichtung auf das Gefühl nähert sich das von den Schlegel-Brüdern bestimmte 'romantische' Drama sowohl der Gattung der Oper,<sup>361</sup> in der die Einzelszene grundsätzlich höher bewertet wird als der Handlungsverlauf, als auch dem modernen Drama des 19. und 20.

---

<sup>357</sup> Daß F. Schlegel die einzelne Szene höher bewertet als das Drama als Ganzes, spiegelt sich auch darin wider, daß er an anderer Stelle über das 'romantische' Drama sagt, jede Szene solle ein Gemälde darstellen (vgl. KFSA XVII: 138; xvii, 79, 1808).

<sup>358</sup> Aristoteles (1978: 107) fordert: "[...] es müssen die Theile der Fabel sich so aus den Begebnissen zusammensetzen, daß, wenn irgend einer dieser Theile umgestellt oder hinweggenommen, damit das Ganze selbst zerstückt und verrückt wird. Denn Dasjenige, dessen Vorhandensein oder Fehlen sich durch Nichts bemerkbar macht, ist (auch) kein (wesentlicher) Theil des Ganzen."

<sup>359</sup> Siehe auch Kapitel 2.10.

<sup>360</sup> Daß Klotz (<sup>13</sup>1992) für seine Typologie das 'romantische' Drama und dessen Theorie nicht berücksichtigt, ist bereits von Kluge (1980: 187) kritisch angemerkt worden.

<sup>361</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.13.



Jahrhunderts, indem es gewisse Strukturen desselben vorwegnimmt.<sup>362</sup>

## 2.9 Organische Form

Der Begriff der organischen (Dramen)Form, der wesentlich von August Wilhelm Schlegel – insbesondere in dessen Wiener Vorlesungen<sup>363</sup> – entwickelt wird, wendet sich primär gegen die in der Nachfolge des Aristoteles stehende normative Poetik des französischen Neoklassizismus<sup>364</sup> und zielt – unter Berufung auf Calderón und Shakespeare, die großen Gewährsmänner der 'Romantiker' – auf eine Episierung bzw. 'Romantisierung' des Dramas.<sup>365</sup> August Wilhelm Schlegel bestimmt die organische Form analog zur Natur<sup>366</sup> und in einem dialektischen Verhältnis zum mechanischen Formbegriff bei Aristoteles und seinen neueren Interpreten<sup>367</sup>:

Mechanisch ist die Form, wenn sie durch äußere Einwirkung irgendeinen Stoffe bloß als zufällige Zutat, ohne Beziehung auf dessen Beschaffenheit erteilt wird, wie man z.B. einer weichen Masse eine beliebige Gestalt gibt, damit sie solche nach der Erhärtung beibehalte. Die organische Form hingegen ist eingeboren, sie bildet von innen heraus und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes. Solche Formen entdecken wir in der Natur überall, wo sich lebendige Kräfte regen, von der Kristallisation der Salze und Mineralien an bis zur Pflanze und Blume und von dieser bis zur menschlichen Gesichtsbildung hinauf. Auch in der schönen Kunst, wie im Gebiete der Natur, der höchsten Künstlerin, sind alle echten Formen organisch, d.h. durch den Gehalt des Kunstwerkes bestimmt. Mit einem Worte, die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äußeres, die sprechende, durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von

<sup>362</sup> Siehe auch Kluge (1980: 187).

<sup>363</sup> Erstmals erfolgt die Charakterisierung der 'romantischen' Kunst als "organisch" bereits in A.W. Schlegels Jenaer *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre* (1798-99). Bereits dort wird das Organische antithetisch aus dem mechanischen Formbegriff des Aristoteles entwickelt, wobei allerdings ungesagt bleibt, woher A.W. Schlegel den Begriff der organischen Form übernimmt. Van Tieghem (1948) und Dedeyan (1982) haben den Ursprung bei Edward Young vermutet, diese These hat jedoch einer Prüfung nicht standgehalten.

<sup>364</sup> Die Schlegel-Brüder kritisieren jedoch die Berufung des französischen Neoklassizismus auf Aristoteles und sind laut Behler (1992a: 97) vielmehr der Meinung, daß Aristoteles "ganz zu Unrecht für die klassizistische Theorie der Literatur nach Gattungen, Regeln und Normen verwandt worden war".

<sup>365</sup> Der organische Formbegriff A.W. Schlegels findet seine Entsprechung in F. Schlegels frühromantischem Begriff der 'romantischen' Poesie bzw. des 'Romans', dem in formaler wie inhaltlicher Hinsicht das Prinzip der Mischung zugrunde liegt (vgl. Kapitel 1.1.1).

<sup>366</sup> Auch dieser Gedanke findet sich bereits in A.W. Schlegels früheren Ausführungen, diesmal in seinen zwischen 1801 und 1804 zu Berlin gehaltenen Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst*: "[...] die Kunst soll die Natur nachahmen. Das heißt nämlich, sie soll wie die Natur selbständig schaffend, organisirt und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch einen fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch inwohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind, und vollendet in sich selbst zurückkehren. Auf diese Weise hat Prometheus die Natur nachgeahmt, als er den Menschen aus irdischem Thon formte, und ihn mit einem von der Sonne entwandten Funken belebte [...]" (VÄ I: 258).

<sup>367</sup> Für A.W. Schlegel, der der Überzeugung ist, "daß die Poesie, als der innigste Ausdruck unsers ganzen Wesens, sich in verschiedenen Zeitaltern auch von neuem eigentümlich gestalten muß" (Lohner V: 47), machen die gravierenden Unterschiede zwischen dem antiken und dem modernen Drama eine kritiklose Anwendung der Aristotelischen Poetik unmöglich.

dessen verborgnem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt. (Lohner VI, 109f.)

Da die organische Form dem Stoff sozusagen eingeboren ist, werden Inhalt und Form von August Wilhelm Schlegel als (a priori) komplementär imaginiert.<sup>368</sup> Mit Hardy (1965: 79) erfährt das "seit Winckelmann belebte Gespräch über Kunst als Nachahmung der Natur [...] hier eine neue Variante":

Nicht ihre Erscheinungen, sondern ihre Bildungsgesetze soll die Kunst der Realität ablauschen; sie soll analog zur Natur organische Formen aus sich entwickeln. (Hardy 1965: 79)<sup>369</sup>

Novalis formuliert in einem an August Wilhelm Schlegel gerichteten Brief vom 12. Januar 1798 seine Vorstellungen einer – auf Poesie allgemein angewandten – organischen Form:

[...] Wenn die Poësie sich erweitern will, so kann sie es nur, indem sie sich beschränkt – indem sie sich zusammenzieht – ihren Feuerstoff gleichsam fahren läßt – und gerinnt. Sie erhält einen prosaischen Schein – ihre Bestandteile stehen in keiner so innigen Gemeinschaft – mithin nicht unter so strengen, rhythmischen Gesetzen – Sie wird fähiger zur Darstellung des Beschränkten. Aber sie bleibt Poësie – mithin den wesentlichen Gesetzen ihrer Natur getreu – Sie wird gleichsam ein organisches Wesen – dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verräth. Nur die Mischung ihrer Glieder ist regellos – die Ordnung derselben – ihr Verhältnis zum Ganzen ist noch derselbe – Ein jeder Reitz verbreitet sich darinn nach allen Seiten. [...] (Novalis I: 656f.)

Indem August Wilhelm Schlegel den organischen Formbegriff in seinen Wiener Vorlesungen auf das Drama projiziert, vollzieht er einen radikalen Bruch mit der von den Neoklassizisten praktizierten "ängstlichen Beobachtung der griechischen Regeln unter ganz veränderten Umständen" (Lohner VI: 34): er lehnt die Einheiten von Ort und Zeit kategorisch ab,<sup>370</sup> befürwortet im Gegenzug die Mischung komischer und tragischer Elemente sowie den

<sup>368</sup> So sieht Hardy (1965: 85) in Werners Drama *Wanda, Königin der Sarmaten* die formale Entsprechung des inhaltlich Wunderbaren in der "bedeutungsvollen Fülle der Versmaße" (vgl. Kapitel 3.4). Als Beispiele für ein Auseinandertriften von Inhalt und Form, wie es aus dem mechanischen Formbegriff notwendig folgt, kritisiert A.W. Schlegel die 'Französisierung' spanischer Dramen: "Wenn man nun ihre Schauspiele [die der Spanier; BO] dieses üppigen Schmuckes beraubt, aus der Farbenglut ihrer Romanzen und den musikalischen Variationen ihrer Reimstrophen, worin sie abgefaßt sind, in die Eintönigkeit des Alexandriners zwingt und etwa noch äußere Unregelmäßigkeiten hinzufügt, sonst aber die Charaktere und Situationen dem Wesentlichen nach stehen läßt, so ist keine Übereinstimmung mehr zwischen Inhalt und Behandlung [...]" (Lohner VI: 48f.).

<sup>369</sup> Dieses Analogieverfahren selbst aber ist ein *künstlicher*, kein natürlicher Prozeß, denn F. Schlegel differenziert deutlich zwischen der *Naturpoesie* der Antike und der modernen bzw. 'romantischen' *Kunstpoesie*.

<sup>370</sup> A.W. Schlegel weist auch darauf hin, daß die Regel von den sogenannten drei Einheiten, wie sie von den französischen Klassizisten propagiert wird, zu Unrecht auf Aristoteles zurückgeführt wird: "Lustig genug ist es, daß Aristoteles ein für allemal seinen Namen zu diesen drei Einheiten herhalten muß, da er doch bloß von der ersten, der Einheit der Handlung, mit einiger Ausführlichkeit spricht, über die Einheit der Zeit nur einen unbestimmten Wink hinwirft, und über die Einheit des Orts auch nicht eine Silbe sagt." (Lohner VI: 13)

Wechsel von lyrischen und Prosapassagen und reagiert damit auf die veränderten Gegebenheiten der Moderne<sup>371</sup>:

Der Wechsel der Zeiten und Örter, vorausgesetzt, daß sein Einfluß auf die Gemüter mitgeschildert ist, und daß er der theatralischen Perspektive in Bezug auf das in der Ferne angedeutete oder von deckenden Gegenständen halb Versteckte zustatten kommt; der Kontrast von Scherz und Ernst, vorausgesetzt, daß sie im Grade und der Art ein Verhältnis zueinander haben; endlich die Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile, wodurch der Dichter es in der Gewalt hat, seine Personen mehr oder weniger in poetische Naturen zu verwandeln, sind nach meiner Ansicht im romantischen Drama nicht etwa bloße Lizenzen, sondern wahre Schönheiten.<sup>372</sup> (Lohner VI: 113)

Die Einheit der Zeit, die August Wilhelm Schlegel bei Aristoteles nicht als normative Regel ansieht, erscheint ihm deshalb im modernen Drama<sup>373</sup> hinfällig, weil "unsre Einbildungskraft [...] leicht über die Zeiten hinweg(geht), welche vorausgesetzt und angedeutet werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht" (Lohner VI: 23). Vielmehr begünstigt die – von den französischen Klassikern geforderte und von Schlegel heftig kritisierte – Einteilung in Akte<sup>374</sup> sogar das Auslassen größerer, für die Handlung irrelevanter Zeiträume, da der Dichter den Zeitverlauf "in den Gemütern der Handelnden wie in einem Spiegel perspektivisch" darstellen kann (Lohner VI: 27). Ähnliches gilt für die Einheit des Ortes, die – in der Antike durch die permanente Anwesenheit des Chores notwendig – für das moderne, 'romantische' Drama, welches den Chor nicht mehr kennt, nicht obligatorisch ist. Im Gegenteil: der Schauplatz darf mit August Wilhelm Schlegel sogar innerhalb eines Aktes wechseln (vgl. Lohner VI: 25).

Lediglich der Einheit der Handlung stimmt August Wilhelm Schlegel grundsätzlich zu,

<sup>371</sup> Sämtlichen Überlegungen A.W. Schlegels liegt die in der ersten Wiener Vorlesung postulierte grundsätzliche Verschiedenheit von Antike und Moderne zugrunde (vgl. Kapitel 1.2). Schon Goethe spottet 1771 in seinem im Kontext des Sturm und Drang entstandenen Artikel *Zum Shakespeares Tag*: "Französgen, was willst du mit der griechischen Rüstung, sie ist dir zu groß und zu schwer." (Goethe I.2: 412)

<sup>372</sup> Vgl. dazu das 68. Stück aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*, in welchem Lessing über das spanische Theater Calderóns und Lope de Vegas sagt: "Das sind allerdings Schönheiten: ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Teil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche, können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Übertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit: und sage mir, ob ihnen andere, als Schönheiten solcher Art übrig bleiben?" (Lessing 1985ff., 6: 525; 68. Stück). Die grundsätzlichen Parallelen zwischen den Gedanken beider Theoretiker machen deutlich, wieviel die Schlegel-Brüder Lessing u.a. Theoretikern des 18. Jahrhunderts zu verdanken haben, worauf insbesondere Franzbach (1974) – mit Fokus auf die deutsche Calderón-Rezeption – hinweist.

<sup>373</sup> Zu den Prämissen, die nach A.W. Schlegel die Moderne ausmachen, siehe seine erste Wiener Vorlesung (Lohner V: 17-28) sowie Kapitel 1.2.

<sup>374</sup> In seiner 18. Wiener Vorlesung führt A.W. Schlegel aus: "Die Einteilung in Akte scheint mir überhaupt fehlerhaft, wenn nichts während desselben vorgeht, wie in so vielen neueren Stücken und wenn man die Personen zu Anfang des neuen Aufzugs gerade in derselben Lage erblickt wie am Schlusse des vorigen. Und doch hat man sich an diesen Stillstand weit weniger gestoßen als an die Annahme eines beträchtlichen Zwischenraumes und in der Darstellung lieber den Mangel der Handlung in einem abgelaufenen Zeitraume ertragen wollen als die Voraussetzung ausgelassener Vorfälle, weil jenes ein negativer Fehler ist." (Lohner VI: 25)

sieht sie aber im 'romantischen' Drama Shakespeares und Calderóns durch eine Einheit ersetzt, die "in einer höheren Sphäre, im Gefühl oder in der Beziehung auf Ideen" (Lohner VI: 20) liegt.<sup>375</sup> Deshalb fordert er für das 'romantische' Drama eine "weit tiefer liegende, innigere, geheimnisvollere Einheit" (Lohner VI: 21) und plädiert für dessen Episierung, unter der Bedingung, daß die theatralische Wirksamkeit des Schauspiels nicht vollständig aufgegeben wird:

[Aristoteles; BO] gesteht [...] ein, der epische Dichter könne sich über eine größere Mehrheit von Vorfällen, die auf eine Haupthandlung abzielen, verbreiten, weil ihm die erzählende Form die Bequemlichkeit verschaffe, vieles als zugleich fortgehend zu schildern; der dramatische Dichter hingegen könne nicht vieles Zugleichgeschehende darstellen, sondern nur das auf der Bühne Vorgehende, und den Anteil der dort erscheinenden Personen an einer Handlung. Wie aber wenn der dramatische Dichter nun doch das Mittel gefunden hätte, vermöge einer andern Verfassung der Szene und einer künstlicheren theatralischen Perspektive eine der epischen an Umfange ähnliche Dichtung [...] wiewohl in einem gedrängteren Raume, ohne Verwirrung gehörig zu entfalten? Was wäre noch dagegen einzuwenden, wenn der Grund der Untersagung bloß in der vermeinten Unmöglichkeit lag? (Lohner VI: 16)

Auf die von Wendriner (1919: 72f.) postulierte "Einheit des Charakters" aber läßt sich die 'romantische' Idee der Handlungseinheit bei August Wilhelm Schlegel dennoch nicht reduzieren, wenngleich der Charakter in der 'romantischen' Dramentheorie – insbesondere Friedrich Schlegels – eine wesentliche Rolle spielt<sup>376</sup>:

Falls man das Wort ['Einheit des Interesses'; BO] nicht auf die Teilnahme an den Schicksalen einer einzigen Person beschränkt, sondern wenn Interesse überhaupt die Richtung des Gemüts beim Anblick einer Begebenheit bedeuten soll, so möchte ich diese Erklärung die befriedigendste und der Wahrheit am nächsten kommende finden. (Lohner VI: 20)

Demnach stellt die Einheit der Handlung kein normatives Gattungsmerkmal des 'romantischen' Dramas dar, sondern konstituiert sich mit Kluge (1980: 188)

[...] erst durch das poetische Bewußtsein, durch die Weise, wie dieses den Stoff auffaßt und behandelt. Die Romantiker nennen es den Geist, die Stimmung des Werkes.

Die von der französischen Klassik eingeforderte *vraisemblance*, in deren Dienste die drei Einheiten stehen sollen, erachtet August Wilhelm Schlegel im modernen bzw. zeitgenössischen Drama ebenfalls für unnötig, da sie seiner Meinung nach das Publikum in dessen

<sup>375</sup> Dazu Kluge (1980: 187): "Die Romantiker stellen die Grundsubstanz des Dramas, welche die Handlung ist, nicht in Abrede, aber sie definieren diese neu und anders."

<sup>376</sup> Dazu Kapitel 2.1.

Wahrnehmungsfähigkeit entmündigt. Das Theater bleibt für August Wilhelm Schlegel mithin eine poetische Veranstaltung, die zwar analog zur Natur verfährt, aber nicht beansprucht, selbst Natur – sondern vielmehr Kunst – zu sein:

Nein, die theatralische Täuschung, wie jede poetische ist eine wache Träumerei, der man sich freiwillig hingibt. Um sie hervorzubringen, müssen Dichter und Schauspieler die Gemüter lebhaft hinreißen; die berechneten Wahrscheinlichkeiten helfen nicht im mindesten dazu. Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung, aufs Äußerste getrieben, würde alle poetischen Formen unmöglich machen; denn wir wissen wohl, daß die mythologischen und historischen Personen nicht unsre Sprache geredet haben, daß der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt usw. (Lohner VI: 22f.)

Wenn August Wilhelm Schlegel darüber hinaus die "Mischung der dialogischen und lyrischen Bestandteile", d.h. den Wechsel von lyrischen und Prosapassagen befürwortet (vgl. Lohner VI: 113), so verweist dieser Gedanke auf das 116. Athenäumsfragment seines Bruders Friedrich:

Die romantische Poesie [...] will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie, und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen [...]. (KFSA II: 182f.)

Diese Art der Synthese geht auf Shakespeares "Romanspiele" (August Wilhelm Schlegel) zurück,<sup>377</sup> steht jedoch gleichzeitig im Kontext des für das 'romantische' Drama grundlegenden Prinzips der Mischung von Gegensätzen.<sup>378</sup> Aber auch Calderón beeinflusst den organischen Formbegriff der deutschen 'Romantiker': angeregt durch die Lektüre seiner Dramen befürwortet neben den Schlegel-Brüdern insbesondere Ludwig Tieck das Einfügen lyrischer Texte – vorzugsweise von Sonetten – in den dramatischen Text. Friedrich Schlegel hat darüber hinaus in seinen literarischen Notizbüchern zahlreiche Überlegungen zur Metrik im 'romantischen' Drama angestellt, die ebenfalls auf den Einfluß der polymetrischen Dramen Calderóns hindeuten und in Schlegels Drama *Alarcos* teilweise zur poetischen Anwendung gekommen sind.<sup>379</sup>

Die Mischung tragischer und komischer Elemente, die einen weiteren Aspekt des

<sup>377</sup> A.W. Schlegel hält fest, daß Shakespeare "im Gebrauch der Prosa und der Verse sehr feine Unterscheidungen nach dem Stande, noch mehr aber nach dem Charakter und der Gemütsstimmung der Personen" (Lohner VI: 140f.) beobachtet, und daß "[k]ein einziges Stück [Shakespeares] [...] ganz in Prosa geschrieben [ist]" (Lohner VI: 140).

<sup>378</sup> F. Schlegel bezeichnet die Mischung als das "Wesen des Romans" (KFSA XVI: 87; v, 20, 1797/98), und mit Eichner (1985a: 166f.) kennzeichnen "die große Vielfalt der Formen, die er annehmen, und der ebenso erstaunliche Reichtum des Inhaltes, den er darbieten kann" den 'Roman' im Sinne F. Schlegels (siehe auch Kapitel 1.1.1). Somit ist auch das 'romantische' Drama für F. Schlegel explizit "aus romant.[ischer] Poesie und romant.[ischer] Prosa gemischt" (KFSA XVI: 150; v, 759, 1797/98). Zur – der organischen Form entsprechenden – Mischung auf inhaltlicher Ebene siehe Kapitel 2.7.

<sup>379</sup> Zu F. Schlegels *Alarcos* siehe Kapitel 3.3.

organischen Formbegriffs August Wilhelm Schlegels darstellt, wird aufgrund der Komplexität als eigenständiges Merkmal behandelt (vgl. Kapitel 2.12).

Der organische Formbegriff der deutschen 'Romantik' reicht aber über eine reine Negierung der in der Nachfolge von Aristoteles stehenden klassischen Regelpoetik weit hinaus. Er stellt die formale Seite des von Friedrich Schlegel durch "Vermischung und Verflechtung sehr heterogener Bestandtheile" (vgl. KFSa XVI: 354; x, 99, 1800/01) sowie Vereinigung "alle[r] getrennte[n] Gattungen der Poesie" (vgl. KFSa II: 182, A 116) bestimmten 'Romans' dar. Durch den Aspekt der Mischung unterscheidet sich dieser wesentlich von den reinen literarischen Gattungen der Antike, die "Einheit" verkörpern, während der 'Roman' bzw. die 'romantische' Poesie auf "Ganzheit" zielt:

Die class.[ischen] Gedichtarten haben nur *Einheit*; die progressiven allein *Ganzheit*. – (KFSa XVI: 122; v, 446, 1797/98)<sup>380</sup>

Schon im Studium-Aufsatz vergleicht Friedrich Schlegel die antike Dichtung mit einem in sich geschlossenen Kreislauf und stellt diesem die Progressivität der modernen Dichtung gegenüber. Die Einheit der klassischen Dichtarten nämlich ist mit Kapitza (1968: 77) eine Einheit homogener Bestandteile, die "zur Erschöpfung der künstlerischen Möglichkeiten" führt, während der 'Roman' bei Friedrich Schlegel durch die Mischung heterogener Bestandteile ewig im Werden begriffen, d.h. "progressiv" ist und zur "Ganzheit" tendiert. In einem anderen Kontext – dem seiner zu Köln gehaltenen Philosophischen Vorlesungen – verknüpft Friedrich Schlegel den Begriff der "Ganzheit" mit dem des "Organischen":

Denn organisch heißt gerade dasjenige, worin Einheit und Fülle auf das innigste verbunden sind; was in sich selbst ganz und in seinen Teilen vollendet ist, ein Ganzes, wo alle Glieder und Teile in ein System harmonisch verschmolzen, zu einem Zwecke wechselseitig zusammenwirken, so daß jeder Teil für das Ganze notwendig ist, die einzelnen Teile und Glieder aber doch nur durch das Ganze bestimmt und beherrscht werden. (KFSa XIII: 262)

Als organisches Kunstwerk verbindet der 'Roman' unterschiedliche Teile zu einem Ganzen, das mit Behler (1992a: 97) wiederum "mehr ist als seine Teile", denn Friedrich Schlegel bewertet vom Standpunkt der Moderne aus die "Ganzheit" des Heterogenen höher als die "Einheit" des Homogenen. Aus dieser Mischung resultiert als *ein* Merkmal des 'romantischen'

<sup>380</sup> Vgl. dazu auch das folgende Notizbuch-Fragment: "Wo man die Bestandtheile nicht bloß *gleichartig* sondern auch verschiedenartig zu bilden strebt, da strebt man nach *Ganzheit*, nicht bloß nach *Einheit* !" (KFSa XVI: 89; v, 46, 1797/98).

Kunstwerks dessen organische Form, welche nicht nur die neoklassizistische Regel-, sondern zugleich die traditionellen Gattungspoetik ersetzt, da sie auf individuelle Kunstwerke zielt. Entsprechend hält Kapitzka (1968: 176) fest:

Dem Organischen des Kunstwerks kommt Individualität zu auf Grund der jeweiligen Besonderheit der Mischung, die sich niemals im gleichen Verhältnis in anderen Organisationen wiederholt.

Die hier analysierten 'romantischen' Vorstellungen einer organischen Dramenform entsprechen im wesentlichen den Grundsätzen des von Brecht so bezeichneten epischen oder nichtaristotelischen Theaters bzw. der von Klotz (<sup>13</sup>1992) definierten offenen Form des Dramas und stehen damit der geschlossenen Form des antiken, klassischen bzw. aristotelischen Dramas gegenüber. Dementsprechend deckt sich der organische Formbegriff August Wilhelm Schlegels mit Kestings (<sup>8</sup>1989: 10f.) Bestimmung des nichtaristotelischen Theaters:

[...] die Handlung dehnt sich frei aus in Raum und Zeit, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität; die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip der Reihung und der Selbständigkeit der eigenen Teile; das Drama kann eine umfassende Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie [...] allgemein dem Epos eigen ist.<sup>381</sup>

August Wilhelm Schlegel hat demnach in seinen Wiener Vorlesungen das heute sogenannte nichtaristotelische oder epische Drama unter dem Begriff der "organischen Form" erstmals theoretisch reflektiert.

## 2.10 Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste

In seinem "Gespräch über die Poesie" läßt Friedrich Schlegel Andrea die bereits bei anderer Gelegenheit zitierte Ansicht äußern, die Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sei bei den Alten plastisch, bei den Modernen hingegen "mehr pittoresk und nach der Art des Porträts" (KFSA II: 348). August Wilhelm Schlegel nimmt diesen Gedanken sowohl in seinen Berliner als auch in seinen Wiener Vorlesungen auf und bezieht ihn allgemein auf die moderne Kunst: "[...]

---

<sup>381</sup> Schon A.W. Schlegel sieht übrigens den Ursprung des epischen Theaters – genau wie Kesting (1989) – in den Mysterienspielen des Mittelalters: "Als nach dem Mittelalter die neue europäische Schaubühne im fünfzehnten Jahrhundert mit allegorischen und geistlichen Stücken, Moralitäten und Mysterien genannt, anhub, geschah dies wohl ohne alle von den klassischen Dramatikern empfangene Anregung, welche erst später in Umlauf kamen. In jenen rohen Anfängen lag der Keim des romantischen Dramas, als einer eigentümlichen Erfindung." (Lohner V: 32)

der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der modernen pittoresk" (Lohner V: 22).<sup>382</sup> Es handelt sich hierbei also um ein neues Gegensatzpaar, welches neben antik vs. modern und klassisch vs. 'romantisch' die 'romantische' Dramentheorie insbesondere August Wilhelm Schlegels determiniert:

Die Unterscheidung antik/modern korrespondiert der historischen Betrachtung nach Maßgabe von Zeitaltern und Nationen; die Gegenüberstellung klassisch/romantisch dient der kritischen Bewertung der Gattungen und Kunstarten, und die Unterscheidung plastisch/pittoresk schließlich zeugt von dem Versuch, die Ebenen geschichtlicher Deskription und theoretischer Betrachtung im Sinne einer historischen Form- und Wahrnehmungssemantik aufeinander zu beziehen. (Zelle 1995: 281)<sup>383</sup>

In seiner 25. Wiener Vorlesung, die einem Vergleich der englischen und spanischen Schauspiele gewidmet ist, konkretisiert August Wilhelm Schlegel die gegensätzlichen Begriffe im Hinblick auf das Genre des Dramas:

Was nun die dichterische Gattung betrifft, womit wir uns hier beschäftigen, so verglichen wir die antike Tragödie mit einer Gruppe in der Skulptur, die Figuren entsprechen dem Charakter, ihre Gruppierung der Handlung, und hierauf ist, als auf das einzig Dargestellte die Betrachtung bei beiden Arten von Kunstwerken ausschließlich gerichtet. Das romantische Drama denke man sich hingegen als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft. (Lohner VI: 112)

Weiter preist er die Vorzüge der Malerei, welche er nach Zelle (1995: 281) "als eine spezifisch moderne Kunst durch die Umstände ihrer Entstehung und durch ihre Funktion ausdrücklich an den christlichen Kult" bindet<sup>384</sup>:

In der Abbildung der Gestalt kann die Malerei nicht mit der Skulptur wetteifern, weil jene sie nur durch eine Täuschung und aus einem einzigen Gesichtspunkte auffaßt; dagegen erteilt sie ihren Nachahmungen mehr Lebendigkeit durch die Farbe, die sie besonders in den feinsten Abstufungen des geistigen Ausdrucks in den Gesichtern zu benutzen weiß. Auch läßt sich durch den Blick, welchen die Skulptur doch immer nur unvollkommen geben kann, weit tiefer im Gemüt lesen und dessen leiseste Regungen vernehmen. Ihr eigentlicher Zauber liegt endlich darin, daß sie an körperlichen

<sup>382</sup> In den Berliner Vorlesungen heißt es bereits ganz ähnlich: "Denn wenn wir überhaupt den Geist der gesamten antiken und modernen Kunst durch Zusammenfassung unter das Prinzip einer einzigen Kunstdarstellung charakterisieren wollen, so können wir jenen füglich plastisch, diesen pittoresk nennen." (VÄ I: 301)

<sup>383</sup> Vgl. auch F. Schlegel, der in seinen literarischen Notizbüchern festhält: "Altes Metrum und modernes ist ein so absoluter Gegensatz wie χρ[Christenthum] und Mythologie <wie Sculptur und Malerei>. –" (XVI: 270; ix, 195, 1799-1801)

<sup>384</sup> Bereits Sulzer (1994, II: 353) ist in seinem Artikel "Gemählde. (Redende Künste)" der Ansicht, daß "poetische Gemählde [...] überhaupt erst eine Erfindung der Neuern" seien.



Gegenständen sichtbar macht, was am wenigsten körperlich ist, Licht und Luft. (Lohner VI: 112f.)<sup>385</sup>

Der Begriff "pittoresk" bezeichnet bei August Wilhelm Schlegel demnach eine Synthese von Poesie und Malerei, die mit Blick auf das 'romantische' Drama eine breitere und vor allem lebendigere Darstellung des Handlungszusammenhanges – ein umfangreicheres Personal als im klassischen Drama sowie eine Einbeziehung und malerische Abbildung der Umgebung –, die theatralische Realisierung bestimmter Stimmungen sowie eine differenziertere Charakterisierung der Figuren, die deren Innenwelt miteinbezieht,<sup>386</sup> impliziert.<sup>387</sup> Damit ermöglicht das moderne pittoreske Schauspiel eine vielschichtigere und vieldeutigere Darstellung als das plastische Drama der Antike, und zwar auf zwei Ebenen: zum einen auf der Textebene – durch Sprache, Stil<sup>388</sup> und Inhalt – und zum anderen auf der theatralischen Ebene, die bei August Wilhelm Schlegel immer mitgedacht ist: Inszenierung, Bühnenbilder, Beleuchtung etc.<sup>389</sup> Dementsprechend hält August Wilhelm Schlegel Beleuchtung und Perspektive für den "eigentliche[n] Zauber" der Malerei (vgl. Lohner VI: 28).<sup>390</sup>

Für Friedrich Schlegel, den die Fragestellung plastisch vs. pittoresk hauptsächlich in seinen literarischen Notizbüchern beschäftigt,<sup>391</sup> fließen zusätzlich Musik und Architektur in das

<sup>385</sup> Vgl. dazu ein Athenäumsfragment F. Schlegels: "Die Komödien des Aristophanes sind Kunstwerke, die sich von allen Seiten sehen lassen. Gozzis Dramen haben einen Gesichtspunkt." (KFSA II: 206, A 244)

<sup>386</sup> Vgl. Kapitel 2.1 und 2.5.

<sup>387</sup> Zelle (1995: 286) faßt die konträren Formprinzipien nach A.W. Schlegel folgendermaßen zusammen: "Die Formqualitäten der Reinheit, Strenge, Einfachheit, Beschränkung, Isolierung und Verzichtleistung auf materielle Reize eignen dem *plastischen*, Entgrenzung, Maniriertheit, malerische Komposition, Schein, Perspektivismus und 'échappées de vue ins Unendliche' [A.W. Schlegel] dagegen dem *pittoresken* Kunstprinzip."

<sup>388</sup> So bezieht F. Schlegel das Pittoreske auch und insbesondere auf die Silbenmaße, die seiner Ansicht nach zugleich pittoresk und musikalisch sein sollen: "Vielleicht sind die Silbenmaße nach d[en] *Formen des Bewußtseins* einzuteilen? – Alle diese mehr oder weniger pittoresk –/ Vom Pittoresken ins Musikalische –/" (KFSA XVI: 479; xiii, 221, 1803).

<sup>389</sup> Während in der Prosa eine pittoreske Darstellung durch ausführliche Beschreibung realisiert werden kann, die gerade im Gegensatz zur szenischen Darstellung steht, sind dem Schauspiel außerliterarische Möglichkeiten der Umsetzung des Pittoresken an die Hand gegeben. Noch Sulzer (1994) wendet den Begriff des "Gemählde" ausschließlich auf die Epik an (vgl. bes. die Artikel "Gemählde (Redende Künste)" sowie "Beschreibung").

<sup>390</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die um 1800 weitverbreitete und insbesondere Goethe nachgesagte Vorliebe für das *Tableau vivant*: "Im romantischen Drama und in der großen Oper, im beschreibenden und im Genre-Gedicht, vor allem aber im Roman wird um und nach 1800 das lebende Bild, die malerisch behandelte Gruppe und der Ausnahmeaugenblick zu einem konstituierenden Bestandteil des Repertoires" (Miller 2002: 208). Auch die Kunstformen Panorama und Diorama erfreuen sich am Beginn des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit und üben einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf das Theater und die Bühnenmaler der Zeit aus (vgl. Oettermann 1980 sowie Verwiebe 1997).

<sup>391</sup> F. Schlegel verwendet die Begriffe "pittoresk", "Pictur" und "Gemählde" hier in einem annähernd synonymen Sinne und gebraucht außerdem auch den Terminus des "Colorits": "Colorit teilt sich in Lichter, Tinten, Töne. –" (KFSA XVI: 213; vii, 117, 1798/99)

'romantische' Drama ein,<sup>392</sup> aber auch vom plastischen Element kann er sich nicht endgültig lossagen<sup>393</sup>:

«Die einzelnen Reden «und Gespräche» im Drama vielleicht *musikalisch* im Gegensatz des Rhetorischen und Dialektischen – jede Scene ein *Gemählde* und das Ganze *architektonisch*. – Charaktere plastisch entwickelt und vollendet.» (KFSa XVII: 138; xvii, 79, 1808)<sup>394</sup>

Musikalische und pittoreske Elemente erscheinen ihm als Eigenart des 'Romantischen':

Merkwürdig wie die musikalische und pittoreske Ansicht d[es] Lebens so romantisch ist. [...] (KFSa XVI: 283; ix, 365, 1799-1801)<sup>395</sup>

Das Hauptgewicht aber soll auch nach Auffassung Friedrich Schlegels im 'romantischen' Drama auf dem pittoresken Element liegen, das er gar als gattungsspezifisch ansieht:

Das dramatische Gedicht neigt sich mehr zur Form der *Pictur* als d[er] *Musik*. [...] Wird das Drama als musikalisches Spiel behandelt, so verflüchtigt es sich zu sehr. Besser also als ernstes, klares «tiefes» *Gemählde*, was auch mit d[em] theatr.[alischen] Charakter besser stimmt. (KFSa XVII: 292; xx, 90, 1811)<sup>396</sup>

und (noch deutlicher):

Das *Mahlerische* giebt d.[ie] höhere Art im Drama; alles auch Sprache und Styl muß mahlerisch seyn (nur nicht so farbenverschwenderisch wie Calderón) – im ernsten alten Style d[er] Mahlerey. (επ[Epos] = *Archit.[ektonisch]*, *Roman* = μουσ[*musikalisch*].) (KFSa XVII: 297; xx, 111, 1811)<sup>397</sup>

<sup>392</sup> Ein Notizbuch-Fragment aus dem Jahre 1811 liefert dafür eine mögliche Begründung: "[...] Die drey christl[ichen] Künste *Archit.[ektur]*, *Pict.[ur]*, *Mus.[ik]* sind ein unzertrenn[liches] Ganzes, so wie die *Antike* von d[er] *Gymnastik* unzertrennlich ist. – [...]" (KFSa XVII: 291; xx, 86, 1811).

<sup>393</sup> So heißt es in einem Fragment zum Wesen der 'romantischen' Poesie: "(*Architekt[onischer]* *Plast[ischer]*) *Mus[ikalischer]* – *Pict[oresker]* Styl macht das *Wesentlich[e]* d[es] *Romantisch[en]*/" (KFSa XVI: 402; xi, 303, 1802).

<sup>394</sup> Wie so oft stehen andere Fragmente der literarischen Notizbücher im Widerspruch zu der hier postulierten Meinung. Zum Verhältnis von Szene und Gemälde vgl.: "[...] Das ist der Unterschied d[es] Shakesp[eaeschen] und unsres Dramas daß dort eine Scene ein Gemählde, ein pittoreskes Ganzes, bei uns nur erst das ganze Drama ein solches bildet." (KFSa XVII: 180; xviii, 39, 1810); und im Hinblick auf die Charaktere: "«Die Charaktere müssen pittoresk gedacht und antithesirt werden; das ganze Drama *rhetorisch*.»" (KFSa XVII: 183; xviii, 50, 1810). Vgl. ferner KFSa XVI (298; ix, 541, und 309; ix, 655, beide 1799-1801).

<sup>395</sup> An anderer Stelle konkretisiert er diesen Gedanken: "«*Pittoresk* das Ganze[,] *musikalische Stellen*. [...]" (KFSa XVII: 181; xviii, 44, 1810). Im Widerspruch dazu: KFSa XVI (422; xii, 56, 1802).

<sup>396</sup> Auch in KFSa XVII (361; xxi, 223, 1812) betont F. Schlegel das theatralische bzw. dramatische Moment des Gemäldes: "*Ausführliche mahlerische Bilder* sind sehr dramatisch."

<sup>397</sup> Ohne Zweifel und Widerspruch aber bleibt diese Darstellung nicht: "Zweifel selbst daran, ob das Drama *pittoresk* seyn soll? – Oder ob dies zum hieroglyph[ischen] Gedicht gehört" (KFSa XVII: 300; xx, 139, 1811). Vgl. ferner KFSa XVII (459; xxiii, 4, 1823).

Trotz dieses Seitenhiebes gegen Calderón sieht Friedrich Schlegel das Pittoreske besonders im spanischen Schauspiel des Barock beispielhaft realisiert, wie er in seinen Vorlesungen *Zur Geschichte der europäischen Literatur* ausführt<sup>398</sup>:

In Rücksicht der Form nennt man in der Poesie überall dasjenige romantisch, was in einem hohen Grade entweder musikalisch, oder pittoresk und farbig ist. Beides findet sich in der größten Vollkommenheit in der spanischen Poesie vereinigt. (KFSA XI: 156)

Weiter heißt es:

Es wird [im spanischen Drama; BO] eine Fülle von Begebenheiten umfassend behandelt, so wie von dem raschen Wechsel von Zeiten und Orten das romantische Drama einen Teil seines bunten, farbigen Zaubers herleiht, dahingegen das klassische durch wirkliche oder scheinbare Stetigkeit der Zeit, durch Fesselung an einen einzigen Ort, diese Äußerlichkeiten möglichst zu vernichten sucht. (KFSA XI: 165)

Friedrich Schlegel impliziert mit pittoresk weiterhin eine "mannigfaltige" Breite der Darstellung, eine 'Einheit der Fülle', die eben nicht nur für den 'Roman', sondern insbesondere für das Drama gefordert wird:

Die dramatische Einheit soll gerade *nicht* historisch oder episch, sondern *pittoresk* sein; aber die *großen Contraste* nicht die kleinen zu suchen. – «(Die Schillersche Form also im Ganzen die rechte.)» Nicht *Schrecken und Mitleiden* sind d[er] Zweck d[es] spanischen Drama, sondern die *Anschauung des Lebens* in seiner ganzen *Mannichfaltigkeit* und Fülle, in s.[einer] ganzen *Herrlichkeit* und auch s.[einen] *Schrecknissen*. «Erstaunen also nicht ausgeschlossen → (KFSA XVII: 180; xviii, 41, 1810)<sup>399</sup>

Im Kontext des Pittoresken steht auch der von Friedrich Schlegel in die Literatur eingeführte Begriff der Arabeske, die er einmal als "die absolute (<sup>F</sup>0 [absolut Fantastische]) Malerei" (KFSA XVI: 167; v, 986, 1797/98), ein anderes Mal als "[d]ie ursprüngl[iche] Form d[er] Pictur" (KFSA XVI: 319; ix, 787, 1797/98) definiert.<sup>400</sup> Das Verhältnis der Arabeske zu den Termini der "Mannichfaltigkeit" und (unendlichen) "Fülle", die in dem oben angeführten

<sup>398</sup> Die Schauspiele Calderóns werden von F. Schlegel in zwei Gruppen eingeteilt, die auch nach ihrer unterschiedlichen stilistischen Behandlung zu trennen sind: "[Calderóns] Stücke zerfallen in zwei Hauptgruppen: in geistliche, aus der Heiligen Schrift und der katholischen Legende geschöpfte *Autos* und weltliche *Comedias*. Für jede dieser Gattungen wählte er eine eigene Behandlung. Die *Autos* sind mehr musikalisch, die *Comedias* mehr pittoresk" (KFSA XI: 165). Daß F. Schlegel sowohl das Pittoreske als auch das Musikalische bzw. die Synthese beider als spezifisch modern bzw. 'romantisch' betrachtet, erhellt auch aus diesem Fragment: "Der Char[akter] d[es] Altertums ist πλασ[Plastik], Gymnast[ik] αρχ[Architektur] – d[er] Modernen Pict[ur] und μουσ[Musik] – [...]" (KFSA XVIII: 389; ii, 829, 1799). Vgl. auch Kapitel 2.13.

<sup>399</sup> Vgl. auch Kapitel 2.7.

<sup>400</sup> Zu den verschiedenen Konnotationen des Begriffes bei F. Schlegel siehe Polheim (1985).

Fragment mit dem Begriff des Pittoresken eingeführt werden, beschreibt Pohlheim (1985: 318f.) wie folgt:

Der Begriff 'arabesk' steht zwischen dem Oberbegriff der unendlichen Fülle und dem Unterbegriff der Mannigfaltigkeit. Zusammengefaßt: Mannigfaltigkeit ist eine von den Form- oder Ausdrucksmöglichkeiten, die vom Arabesken verwendet werden, um die Ahnung unendlicher Fülle zu vermitteln.<sup>401</sup>

Analog zum Mannigfaltigen läßt sich demnach das Malerische bzw. Pittoreske bei Friedrich Schlegel als ein 'arabeskes' Mittel deuten, das der immer nur erstrebenswerten, aber unerreichbaren Darstellung der unendlichen Fülle dienen soll.<sup>402</sup>

Die von Friedrich Schlegel angestrebte Synthese der verschiedenen Künste in der 'romantischen' Poesie<sup>403</sup> und konkret im 'romantischen' Schauspiel wird von ihm selbst als "Kunstform" oder als "kunstähnlich" (KFSa XVII: 29) bezeichnet:

Die *Kunstform* kann wohl nicht getrennt werden. Dasselbe Gedicht was pict.[oresk ist,] muß auch architekt.[onisch] und musikalisch sein. [...] (KFSa XVII: 135; xvii, 77, 1808)

Die Oper bzw. das festliche Schauspiel verkörpert in seinen Augen die absolute "Kunstform" bzw. die höchste Stufe der Synthese der verschiedenen Künste im Drama.<sup>404</sup> Durch die Vereinigung der verschiedenen Künste im 'romantischen' Drama tendiert es über die Oper hinaus zum Gesamtkunstwerk, welches Richard Wagner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Triumph führen wird.<sup>405</sup>

<sup>401</sup> Zu den Begriffen der unendlichen Fülle und der Mannigfaltigkeit innerhalb des F. Schlegelschen "Systems" siehe Pohlheim (1985).

<sup>402</sup> Insofern ist das Pittoreske auch im Kontext mit dem in Kapitel 2.7 verhandelten Merkmal "Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen" zu sehen.

<sup>403</sup> Daß die Poesie andere Künste wie Malerei, Musik, Architektur und Plastik in sich vereinen kann, zeichnet sie in F. Schlegels Augen als die höchste aller Künste aus, wie das folgende Fragment zum Ausdruck bringt: "Reichthum findet am meisten in der Poesie <und in der bildenden Kunst> Statt. Spannung am meisten in der Kunst und Poesie. Reiz und Leichtigkeit in allen dreyn, in Poesie, Musik und Plastik. Das Quantum von allen vieren, von aller Mannichfaltigkeit ist größer in der Poesie; [...] denn die Poesie hat *Zeichen* für weit mehr Dinge als die beyden andern Künste. In der Musik findet nur successive, in der Plastik nur coexistente Mannichfaltigkeit Statt; in der Poesie beydes." (KFSa XVI: 29; ii, § 20, ca. 1796)

<sup>404</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.13.

<sup>405</sup> Zelle (1995: 288) betrachtet den von den Schlegel-Brüdern in ihrer 'romantischen' Dramentheorie instrumentalisierten Begriff des Pittoresken, als dessen Herkunft er das England des 18. Jahrhunderts bestimmt, als "Kompromiß" zwischen den ästhetischen Termini des Schönen und des Erhabenen: "Für Uvedale Price, durch den die vage, vor allem durch eine Anzahl von Überlegungen zur Landschaftsmalerei, Reisebeschreibung und Gartenkunst popularisierte Bezeichnung des Malerischen am Ende des 18. Jahrhunderts die klare Kontur eines ästhetischen Begriffs erhalten hatte, besteht die wesentliche Ursache des Pittoresken in 'roughness, sudden variation,

## 2.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt

In dem knappen, aber bestimmten und in einem durch die Alliteration noch gesteigerten imperativischen Duktus gehaltenen Athenäumsfragment 42 von Friedrich Schlegel heißt es:

Gute Dramen müssen drastisch sein. (KFSA II: 171)

Während weder im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm noch bei Sulzer (1994) der Begriff "drastisch" figuriert, findet sich im *Ästhetischen Lexikon* von Jeitteles (1839) die folgende, sich explizit auf Friedrich Schlegels Athenäumsfragment beziehende Definition:

Drastisch (griech.), stark, kräftig oder schnell wirkend. Wenn neuere Ästhetiker die Regel aufstellten, daß ein Drama drastisch sey, so liegt dies in der Natur der Sache, denn es soll allerdings nicht kalt lassen; aber um es drastisch zu machen, d.h. wirksam auf das menschliche Gemüth, muß es innere, echte tragische oder komische Kraft besitzen; leere Äußerlichkeiten werden eben so die eigentliche Wirksamkeit schwächen, als bloße Theatercoups vielleicht einen momentanen Knalleffect herbeiführen können, doch höchstens nur für die Casse, nicht nach den Regeln des guten Geschmackes drastisch genannt zu werden verdienen. (Jeitteles 1839, I: 216)<sup>406</sup>

Friedrich Schlegels Fragment zielt also eindeutig auf die *Wirkung* der Dramen<sup>407</sup>: sie sollen das Publikum beeindrucken, und zwar auf außergewöhnliche, nämlich drastische Art und Weise.<sup>408</sup> Dieser frühromantische Gedanke Friedrich Schlegels erlangt in seinen späteren Schriften – im Rahmen seiner Kritik des zeitgenössischen Dramas – noch größere Bedeutung:

Unser Drama, näml[ich] das poetische, ist nicht energisch, nicht drastisch genug, auch schon in der äußern Form [...] (KFSA XVII: 382; xxi, 311, 1812)

Das "poetische" Drama muß sich demnach mit der Kunst der Rhetorik verbinden, wenn es sich

---

irregularity'. Hinreißender als das Schöne, aber weniger grauenvoll als das Erhabene, hält das Malerische als ästhetische Kompromißbildung die Mitte."

<sup>406</sup> Die ursprüngliche Orthographie Jeitteles' wird in den Zitaten beibehalten.

<sup>407</sup> Das bestätigt auch der Eintrag im *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen*: "Drastisch Adj. 'derb, deutlich durchgreifend', im 18. Jh. aus griech. drastikós entlehnt, anfangs nur substantiviert in medizin.-lat. *Drastica* Plur. für kräftig wirkende Arzneien (beispielsweise Abführmittel) gebraucht, seit dem 19. Jh. allgemein (*drastisch wirken, drastische Sprache*)." (*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* 1989, I: 304)

<sup>408</sup> In diesem Sinne wird der Begriff des Drastischen auch von A.W. Schlegel gebraucht, der in einem – ausdrücklich als privat bezeichneten – Urteil über den *Alarcos* seines Bruders in einem Brief an Friedrich de la Motte Fouqué aus dem Jahre 1806 schreibt: "*Alarcos* ist fast übertrieben drastisch und hat daher auch seine Wirkung auf der Bühne nicht verfehlt, aber der beständige Wechsel und das Weitgesuchte in den Silbenmaßen läßt wiederum einen nicht völlig auf's Reine gebrachten Kunstversuch erkennen." (Böcking VIII: 146)

auch auf den deutschen Bühnen durchsetzen will, denn daß Friedrich Schlegels Begriff des Drastischen auf die Rhetorik gemünzt ist, wird in dem folgenden Notizbuch-Fragment deutlich:

[...] – die beste Rhetorik für das Drama ist wohl die δίκαι[ISCHE] [...]. Diese Art d[er] Rhetorik muß nun freyl[ich] sehr drastisch seyn und liebt auch Überraschungen. (KFSA XVII: 297; xx, 112, 1811)

In anderen zeitgleichen und späteren Fragmenten sowie in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* subsumiert Friedrich Schlegel den wirkungsästhetischen Aspekt des 'romantischen' Dramas unter dem Begriff "Effect":

Alle angewandte π[Poesie] soll einen *Effect* bewirken. Von der Art ist jeder rhetorische Roman, und jedes für d[ie] Bühne bestimmte Drama. – (KFSA XVI: 112; v, 336, 1797/98)<sup>409</sup>

Auch Friedrich Schlegels Effektbegriff bezieht sich demnach auf Rhetorik – "Alle Poesie, die auf den Effect geht [...] ist rhetorisch." (KFSA II: 209, A 258) –, wobei der Autor neben dem "rhetorischen Roman" primär ein "rhetorisches Drama" im Sinn hat. Wie Krause (2001: 185) detailliert nachweist, distanziert sich Friedrich Schlegel jedoch kritisch von dem überlieferten Rhetorikbegriff des 18. Jahrhunderts,<sup>410</sup> indem er ihn 'romantisiert':

*Rhetorisch* ist ein unverzichtbares, allerdings kein rein poetisches Kennzeichen der Poesie. [...] die *absolute* Rhetorik sei der *angewandte* Teil der Poesie, andererseits werde Rhetorik selbst als Teil der Poesie *universal-poetisch*.

Es geht Friedrich Schlegel, der sich laut Krause (2001: bes. 166) dezidiert von einer "Effektolatrie" abwendet, also gerade nicht um eine Rhetorisierung der Poesie, wie sie im 18.

<sup>409</sup> Die Formulierung "jedes für d[ie] Bühne bestimmte Drama" deutet darauf hin, daß F. Schlegel auch ein Lesedrama, welches die Grundsätze der Rhetorik außer Acht lassen darf, in Betracht zieht. So unterscheidet Stockinger (2000: vgl. 22) eine 'populäre' oder 'drastische', für das Theater gedachte von einer 'elitären' und für eine 'imaginäre Bühne' geschriebenen Dramatik. Die späteren Schriften der Schlegel-Brüder aber zielen – anders als die frühromantischen – eindeutig auf aufführbare, rhetorische bzw. drastische Dramen, weil die Analyse des zeitgenössischen Schauspiels – wie A.W. Schlegel sie u.a. in seiner letzten Wiener Vorlesung unternimmt – in dieser Hinsicht unbefriedigend ausfiel: "Wahrhaft ausgezeichnete Talente haben sich in das romantische Schauspiel geworfen, aber es meistens in einer Breite genommen, die nur dem Roman erlaubt ist, unbekümmert um die Zusammendrängung, welche die dramatische Form durchaus erheischt. Oder sie haben auch von den spanischen Schauspielen nur die musikalisch phantasierende und malerisch gaukelnde Seite ergriffen, ohne die feste Haltung, die drastische Kraft und die theatralische Wirkung." (Lohner VI: 289)

<sup>410</sup> In Jeittes' Artikel "Rhetorisch" spiegelt sich dieser Rhetorik-Begriff des 18. Jahrhunderts: "[...] so viel wie rednerisch, oft im tadelnden Sinne für zu verziert und überladen, im Gegensatz des ächt Poetischen aus dem Gemüthe und reiner Begeisterung Hervorgequollenem" (Jeittes 1839, II: 254).

Jahrhundert angestrebt wird, sondern um eine *Poetisierung der Rhetorik*,<sup>411</sup> mit anderen Worten: die Rhetorik soll in den Dienst der 'romantischen' Poesie treten:

«Δρ[*Dramen*] gehören zur ρ[*Rhetorik*]; sie sollen d[en] Menschen zur π[*Poesie*] des Lebens führen, locken, können sie nicht schon voraussetzen. (KFSa XVIII: 292; iv, 1160, 1798/99)<sup>412</sup>

Auch August Wilhelm Schlegel spricht in seinen Wiener Vorlesungen davon, daß der 'romantische' Dramatiker "sich nur scheinbar zu seinen Zuhörern herablassen, in der Tat aber sie zu sich emporheben" (Lohner V: 36) soll, und sieht in der Synthese von Poesie und Theatralik bzw. Rhetorik ein probates Mittel zur Erreichung dieses Zieles.

Eine rhetorische Behandlung des 'romantischen' Dramas durch den Effekt soll mithin zu einer Popularisierung 'romantischer' Poesie überhaupt beitragen,<sup>413</sup> die aber stets Gefahr läuft, in Trivialität zu münden,<sup>414</sup> wie Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur* am Beispiel des Spaniers Lope de Vega aufzeigt:

Lope strebte einzig nach dem Beifall der Menge [...]. Er hatte alle Eigenschaften, die einen beliebten populären Theaterdichter immer auszeichnen können. Glanz und Effekt, interessante Situationen, sinnreich verwickelte Theaterstreiche, echt komische Späße sind seine hervorstechendsten und einzigen Verdienste. Übrigens fehlt es seinen Werken durchaus an Tiefe und Gründlichkeit der Komposition, an höherer, vollendeter Kunstform. (KFSa XI: 164)<sup>415</sup>

<sup>411</sup> Entsprechend fordert F. Schlegel im 'romantischen' Drama keine rhetorische Sprache, wie dieses Notizbuch-Fragment andeutet: "«Die einzelnen Reden <und Gespräche> im Drama vielleicht *musikalisch* im Gegensatz des Rhetorischen und Dialektischen [...]" (KFSa XVII: 136; xvii, 79, 1808). Vgl. dazu auch Krause (2001: 187ff.).

<sup>412</sup> Die Rhetorik ist – so Krause (2001: 185) unter Bezugnahme auf dieses Fragment – "ein Mittel, eine Kunst, den Menschen aus der gemeinen Sphäre zum poetischen, zum gesteigerten Leben zu verführen."

<sup>413</sup> Zum frühromantischen Anspruch, die Poesie ins Leben zu führen, vgl. auch das folgende Fragment F. Schlegels: "Das gesamte Leben und die gesamte Poesie sollen in Contact gesetzt werden; die ganze Poesie soll popularisirt werden und das ganze Leben poetisirt." (KFSa XVI: 206; vii, 27, 1798/99)

<sup>414</sup> Darauf verweist auch Jeitteles' (1839, I: 225) "Effect"-Artikel: "[...] wird diese Wirkung zu plump und grell ohne künstlerische Besonnenheit angebracht, sagt man spottweise Knalleffect, als gleichbedeutend (oder gleich unbedeutend) mit Theatercoup [...]." Jeitteles weist übrigens auch darauf hin, daß "das, was Effect macht," wandelbar ist: "was vor mehreren Jahren sich wirksam erwies, ist es jetzt nicht mehr". Das *Etymologische Wörterbuch des Deutschen* (1989: 328) dagegen definiert die Bedeutung von *Knalleffekt* um 1800 positiver: "'überraschende Wirkung, Pointe', in der Theatersprache (um 1800) von der Wirkung des Feuerwerks auf der Bühne, dann überhaupt 'starker, verblüffender Eindruck'." Vgl. auch nachfolgendes Notizbuch-Fragment F. Schlegels, das eine übersteigerte, 'leere' Rhetorik kritisiert: "[...] Das *Theatralische* ist die *Ausartung* des Rhetorischen. Das *Bildliche* dagegen, plastisch und pittoresk, der *Keim* des Rhetorischen, so lange es noch in s.[einer] Kindheit liegt." (KFSa XVII: 392; xxi, 371, 1812)

<sup>415</sup> F. Schlegel nennt in diesem Zusammenhang Kotzebue als Vertreter des ausschließlich auf den Effekt gerichteten Dramas. Kotzebue (1797: 71) selbst aber differenziert in seinen *Fragmenten über Recensenten-Unfug*: "Kurz! man fange endlich sich an zu verstehen; man mache einen Unterschied zwischen Schauspielen für die Bühne, und Schauspielen für die Lektüre; man gestehe diesen höhere idealische Schönheit, und jenen natürliche Anmuth zu; [...] man fodere daher nicht von den letzteren, daß sie allen Ansprüchen der Kritik ein Genüge leisten sollen, und man erwarte nicht von den Ersteren, daß ein gemischtes Publikum sie mit allgemeinem Beyfall aufnehmen werde" (die ursprüngliche Orthographie des Zitats wurde beibehalten; BO).

Friedrich Schlegel verlangt deshalb im 'romantischen' Drama eine Verbindung des Effekts mit Tiefe und Gründlichkeit der Komposition, d.h. die Rhetorik darf nicht zum Nachteil der anderen Aspekte ein Übergewicht erhalten, sondern soll gerade das harmonisierende, Einheit stiftende Element darstellen, wie auch Krause (2001: 186) resümiert:

Der Effekt gibt dem Drama die Einheit, fügt Geist und Materie, hält êthos, páthos, Fabel zusammen.

Diese Synthese hält August Wilhelm Schlegel in Calderóns Schauspielen für bereits verwirklicht:

Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm [Calderón; BO] das erste; aber diese sonst beschränkte Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv. Ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisieren gewußt hätte, der zugleich so sinnlich kräftig und so ätherisch wäre. (Lohner VI: 258)

In Calderóns Dramen finden die Schlegel-Brüder demzufolge das Vorbild für die von ihnen angestrebte poetische Rhetorik im 'romantischen' Drama.<sup>416</sup>

Nach Krause (2001: vgl. 183) integriert Friedrich Schlegel die 'romantische', absolute Rhetorik in seinen frühromantischen Entwurf einer Universalpoesie, indem er sie als in der Form "individuell" und in der Tendenz "universal" bestimmt. Die Rhetorik in ihrer spezifisch 'romantischen' Ausprägung wird somit Bestandteil der 'romantischen' Dramentheorie Friedrich Schlegels.<sup>417</sup>

Das rhetorische Drama tendiert mit Friedrich Schlegel übrigens zu der als 'romantische' Dramenform angesehenen Oper, da diese dem Effekt besonders viel Raum gewährt<sup>418</sup>:

[...] Das *heroisch[e]* ρ Δρ[rhetorische Drama] nähert sich der Oper; alles darin kommt auf d[ie] Leidenschaften an, weniger auf d[ie] Charaktere, die nur toccirt sein dürfen wie im Gozzi. – (KFSA XVI: 115; v, 362, 1797/98)

<sup>416</sup> Auch Gozzis Dramen werden in einer Notiz von 1797 von F. Schlegel mit Blick auf den Effekt als Annäherung an das 'romantische' Ideal gewertet: "Im Drama müssen Charaktere und Situationen synthetisch behandelt werden; die *Analyse* geht verlohren auf d[er] Bühne und macht keinen Effect. – In *Gozzi* eine decorazionsmäßig auf d[en] Effect mit Macht hinstrebende und doch äußerst synthetische Behandlung" (KFSA XVI: 113; v, 348, 1797/98). In Shakespeares Dramen dagegen dominiert nach F. Schlegel "nicht das ρ[rhetorische] Element, sondern das R[omantische]" (KFSA XVI: 145; v, 707, 1797/98). Er verallgemeinert an anderer Stelle: "Darin daß sie mehr auf d[en] Effect sahen, zeigt sich d[er] größere Leichtsinns der Spanier gegen d[ie] Gründlichkeit des Engländer[is]chen" (KFSA XVI: 272; ix, 224, 1799-1801)

<sup>417</sup> Daß F. Schlegel das Rhetorische als spezifisch 'romantisch' ansieht, belegt auch folgendes Notizbuch-Fragment: "Der romant.[ische] Dichter muß doch auch, was der class[ische] nie darf, rhetorisch sein." (KFSA XVI: 89; v, 42, 1797/98)

<sup>418</sup> Zur Tendenz des 'romantischen' Dramas zur Oper siehe Kapitel 2.13.



## 2.12 Mischung tragischer und komischer Elemente

Bereits in seinem frühen Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie* (1794) konstatiert Friedrich Schlegel eine Vereinigung von (reiner) Tragödie und (reiner) Komödie im "gemischten Drama" der Moderne, d.h. insbesondere in den Schauspielen Shakespeares, und vermutet, daß "das Genie sich [hier] ohne Zweifel weit höher schwingen [kann]" (vgl. KFSA I: 33).<sup>419</sup> Im Studium-Aufsatz und in den Athenäumsfragmenten erweitert Friedrich Schlegel diesen Gedanken dahingehend, daß er reine Tragödien bzw. Komödien als unzeitgemäß einstuft:

Wie viele gibt es nicht jetzt, die zu weich und gutmütig sind, um Tragödien sehen zu können, und zu edel und zu würdig, um Komödien hören zu wollen. Ein großer Beweis für die zarte Sittlichkeit unsers Jahrhunderts, welches die Französische Revolution nur hat verleumden wollen. (KFSA II: 207, A 251)

Durch die Synthese der idealischen Gattungen der antiken Tragödie und Komödie, wie Friedrich Schlegel sie ausgehend von Shakespeares Dramen für das 'romantische' Schauspiel fordert,<sup>420</sup> erreicht dieses als moderne Gattung eine neue Qualität und tendiert zur "progressiven Universalpoesie" im Sinne des 116. Athenäumsfragments, in dem es explizit heißt:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen [...] (KFSA II: 182)<sup>421</sup>

Nach Kapitza (1968) verleiht die Mischung verschiedener Gattungen der 'romantischen' Poesie deshalb Progressivität, weil jede 'reine' Gattung einmal den Höhepunkt ihrer Blüte überschreitet und infolgedessen *verblüht*, wie Friedrich Schlegel im Studium-Aufsatz mit Blick auf die antiken Gattungen ausführt,<sup>422</sup> während die Vermischung heterogener Bestandteile und

<sup>419</sup> Siehe auch Kapitel 1.1.1.

<sup>420</sup> Schon Lessing spricht in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (Lessing 1985ff., 6: 527; 69. Stück) von einer "Verbindung des Ernsthafte[n] und Lächerliche[n]", wobei er sich neben Shakespeare insbesondere auf Lope de Vega beruft. Die Schlegel-Brüder aber beziehen sich nicht explizit auf Lessing und vermeiden den von diesem verwendeten Begriff der "Tragi-Komödie".

<sup>421</sup> In einem Notizbuch-Fragment aus jener Zeit formuliert F. Schlegel ganz ähnlich: "Der romant.[ische] Imperativ fordert d.[ie] Mischung aller Dichtarten. [...]" (KFSA XVI: 134; v, 586, 1797/98)

<sup>422</sup> "Wie in der ganzen Masse die homogenen Elemente durch innre Stärke der strebenden Kraft zu einer gesunden Organisation sich freundlich koalisierten; wie der organische Keim durch stete Evolutionen des Bildungstriebes seinen Kreislauf vollendete, glücklich wuchs, üppig blühte, schnell reifte und plötzlich welkte: so auch jede Dichtart, jedes Zeitalter, jede Schule der Poesie." (KFSA I: 306) Dementsprechend betrachtet F. Schlegel seit seinem Studium-Aufsatz die antike Kunst als in sich geschlossenen Kreislauf, die moderne dagegen als ewig fortschreitend bzw. progressiv (vgl. Kapitel 1.1.1).

Gattungen analog zum chemischen Prozeß ein ewiges 'Werden' garantiert, "so lange auch nur ein heterogenes Element da ist" (Kapitza 1968: 81).<sup>423</sup> Demnach steht die Vereinigung komischer und tragischer Bestandteile im Kontext des 'romantischen' Begriffs von der organischen Form, der auf 'Ganzheit' statt 'Einheit' zielt:

Die class.[ischen] Gedichtarten haben nur *Einheit*; die progressiven allein *Ganzheit*. (KFSA XVI: 122; v, 446, 1797/98)

Gleichzeitig aber weist die Mischung von Tragödie und Komödie über den organischen Formbegriff der Schlegel-Brüder hinaus auf die pittoreske Form der Darstellung und die im 'romantischen' Schauspiel zu vereinigenden Gegensätze<sup>424</sup>:

Zur *vollständigen dramatischen* Darstellung gehören *beyde* Seiten des Lebens, die *tragische* und die *komische*, und zwar nicht gemischt und verschmolzen, sondern nebeneinander gestellt, weil das Leben hier *in seinem Gegensatz* erfasst und dargestellt werden soll; aber beyde übrigens so groß genommen und ideal entworfen, wie in allen bisherigen, früheren Constructionen. (KFSA XVII: 455; xxii, 231, 1817-1820)<sup>425</sup>

Ein anderes Notizbuch-Fragment Friedrich Schlegels bringt den Begriff der Ironie ins Spiel:

Zu der inneren *Dualität* d[es] *Dramas* gehört auch die Verschiedenheit d[er] Ansichten in d[en] heroischen und in den Volksscenen; so wie die Reflexion im Chor gegen d[en] pragmatischen Theil d[es] Ganzen. – Die Ironie in d[en] *gracioso's* und auch auf andre Art beim Shakesp.[eare] gehören zur festl[ichen] κωμ[Komödie] (Panth[eismus]) *jene beiden* aber zur historischen Tragödie. – (KFSA XVII: 75; xvi, 214, 1807)<sup>426</sup>

Den Ironiegedanken Friedrich Schlegels, der in diesem Fragment an die komischen Figuren bei Calderón und Shakespeare geknüpft wird, nimmt August Wilhelm Schlegel in seinen Wiener

<sup>423</sup> In seinem Studium-Aufsatz führt F. Schlegel weiter aus: "Die seltsame Mischung des Tragischen und Komischen wird die eigentümliche Schönheit einer neuen, reizenden Zwitterbildung. Diese Zusammensetzung ist auch keineswegs ursprünglich monströs, und an sich unerlaubt. Sie bleibt zwar hinter den reinen Arten vorzüglich der tragischen an Kraft und Zusammenhang sehr weit zurück: aber keine Form, in welcher der Zweck der darstellenden Kunst – die Schönheit – erreicht werden kann; keine Form, welche nicht mechanisch erkünstelt, sondern durch die plastische Natur organisch erzeugt wurde, ist darum schlechthin verwerflich, weil die Grenzen, welche jede Form beschränken, hier etwas enger gezogen sind." (KFSA I: 337)

<sup>424</sup> Siehe Kapitel 2.10 und 2.7.

<sup>425</sup> Vgl. auch folgende Notizbuch-Fragmente F. Schlegels: "Sh[akespeare]'s *ganze* Form wäre wohl συστ[systematisch], sein τραγ[tragischer] und κωμ[komischer] Geist ließe sich recht gut in *Novellen* ausdrücken; in diesen alles andre gemischt, nur *Trag[isches]* und *Kom.[isches]* gesondert. –" (KFSA XVI: 167; v, 981, 1797/98); "«Bey Nov.[elle] «Erzählung» Märchen «Geschichte?» pp ist es offenbar besser, daß alles in *Eine* Form und Gattung vereint wurde. Eben so beym Drama – die «alten» Trennungen in κωμ[Komödie] und τραγ[Tragödie] sollen aufgehoben werden in dem *historischen Schauspiel*, aber nur Stufenweise, und so daß die drey Unterarten noch in der Hauptgattung bestehen und sichtbar sind.»" (KFSA XVII: 356; xxi, 182, 1812)

<sup>426</sup> Der Begriff "gracioso" verweist auf die Schauspiele Calderóns und das spanische Barockdrama überhaupt.

Vorlesungen auf: nachdem er ausgeführt hat, daß die griechische Komödie aus der Tragödie hervorgegangen ist und sich daher als "durchgängige[r] Gegensatz" (Lohner V: 131) derselben begreifen läßt,<sup>427</sup> schließt er die Einmischung komischer Personen und Auftritte, "welche in Shakespeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind" (Lohner VI: 137), mit dem von seinem Bruder übernommenen Begriff der Ironie kurz:

Wenn [...] der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlnes Einverständnis; er zeigt ihnen, daß er ihre Einwendungen vorhergesehen und im voraus zugegeben habe; daß er nicht selbst in dem dargestellten Gegenstande befangen sei, sondern frei über ihm schwebt, und daß er den schönen unwiderstehlich anziehenden Schein, den er selbst hervorgezaubert, wenn er anders wollte, unerbittlich vernichten könnte. Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf; allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, gibt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Grenzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. Diesem Zweck dienen die komischen Personen und Auftritte, welche in Shakespeares meisten Stücken einer edlen und erhöhenden Darstellung romantischer Dichtungen oder historischer Vorfälle eingeflochten sind. Manchmal ist eine bestimmte Parodie des ernsthaften Teils darin nicht zu verkennen; andre Male ist der Zusammenhang loser und willkürlicher, umso mehr, je wunderbarer die Erfindung des Ganzen ist, je mehr es bloß zu einer Gaukelei der Phantasie wird. (Lohner VI: 137)

Eine genauere Analyse des Ironieverständnisses bei Friedrich Schlegel, das von Behler (1992a: 248) als "indirekte Mitteilung eines Autors in dramatischen, lyrischen und narrativen Werken" beschrieben wird, macht jedoch deutlich, daß dieses sich nicht auf die Mischung von Komischem und Tragischem reduzieren läßt.<sup>428</sup> Vielmehr kann diese Form der Mischung als *ein* Mittel der Ironie angesehen werden, das jedoch allein nicht ausreicht, einen "durchgängig" "göttlichen Hauch der Ironie" (KFSA II: 152, L 42) in einem Kunstwerk zu erreichen.<sup>429</sup> So vermag die 'romantische' Ironie im Friedrich Schlegelschen Sinne mit Prang (1972: 13) über das

<sup>427</sup> Ein Gedanke, der sich schon in der Athenäumszeit bei F. Schlegel findet: "Ist nicht Arist[o]phanes] eine centrifugale Explosion. Diese Komödie läßt sich gar nicht trennen von d[er] Tragödie. Sie ist d[ie] Potenz derselben, das Negative, Das NichtIch zum Ich. –" (KFSA XVI: 264; ix, 131, 1799-1801)

<sup>428</sup> Vgl. insbesondere das 42. Lyceumsfragment F. Schlegels, in dem es abschließend heißt: "[...] Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo" (KFSA II: 152). Prang (1972: 12f.) bestimmt Ironie im Sinne F. Schlegels als ein für den 'romantischen' Künstler "wesentliche[s] Medium [...] zwischen Realem und Idealem oder zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Bedingtem und Unbedingtem, d.h. zwischen den größten denkbaren Gegensätzen. Romantische Ironie vermag demnach solche Heterogenitäten nicht etwa im Kompromiß auszugleichen, sondern eher im Hegelschen Sinne 'aufzuheben' oder die Cosanische coincidentia oppositorum herbeizuführen."

<sup>429</sup> Zur Deutung des 42. Lyceumsfragments sowie zum Ironiebegriff bei F. Schlegel siehe Behler (1992a: bes. 247-255). Zur 'romantischen' Ironie bei F. Schlegel vgl. außerdem Behler (1972b), Immerwahr (1985) und (Szondi 1985.)

Endliche hinauszudeuten, weshalb er in ihr mehr "als eine kunstimmanente Spielform des Geistes oder gar nur ein Stilmittel der Poesie" erkennt. Friedrich Schlegels Definition der Sokratischen Ironie, welche ihm als Ausgangspunkt seiner eigenen Überlegungen zur Ironie dient,<sup>430</sup> aber besagt, daß diese gerade durch eine Mischung komischer und tragischer Elemente determiniert ist: "In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein [...]" (KFSA II: 160, L 108).

Den der 'romantischen' Ironie nach Friedrich Schlegel eingeschriebenen Rhythmus von "Selbstschöpfung und Selbstvernichtung" (KFSA II: 151, L 36) bzw. "Denken und Gegendenken in einer progressiven Bewegung" (Behler 1992a: 249) wiederum meint August Wilhelm Schlegel in der von Shakespeare in seinen Schauspielen realisierten Mischung von Tragischem und Komischem zu entdecken:

In Shakespeares Dramen sind die komischen Szenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren. (Lohner VI: 138)

Der Wechsel ernster und scherzhafter bzw. tragischer und komischer Szenen, die nach August Wilhelm Schlegel im 'romantischen' Schauspiel unaufgelöst nebeneinander stehen und "im Grade und der Art ein Verhältnis zueinander haben" (Lohner VI: 113) sollen, ermöglicht dem 'romantischen' Autor demnach, die Handlung von unterschiedlichen Standpunkten aus zu beleuchten, die Tendenz zum Rein-Tragischen bzw. Rein-Komischen zu durchbrechen, Ansichten des Autors durchscheinen zu lassen sowie Poesie und Philosophie miteinander zu verbinden.<sup>431</sup>

Die Mischung von Tragischem und Komischem im 'romantischen' Drama steht also im Kontext des organischen Formbegriffs, der progressiven Universalpoesie, einer pittoresken Darstellungsweise sowie der Verbindung von Heterogenem und verweist darüber hinaus auf den Ironiebegriff Friedrich Schlegels.

---

<sup>430</sup> So Prang (1972: 8).

<sup>431</sup> Siehe auch F. Schlegels "Gespräch über die Poesie", in welchem Antonio-Schlegel gerade im Drama Ironie fordert: "Selbst in ganz populären Arten, wie z.B. im Schauspiel fordern wir Ironie; wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich als Spiel genommen und dargestellt sei" (KFSA II: 323). Vgl. außerdem folgendes Notizbuch-Fragment: "Romantische Ironie ist wohl allen p[rhetorischen] Δ[Dramen] nothwendig? –" (KFSA XVI: 145; v, 709, 1797/98).

### 2.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper

Sowohl Friedrich als auch August Wilhelm Schlegel halten insbesondere in ihren späteren Schriften eine Tendenz des 'romantischen' Dramas zur Oper, die sowohl aus den Schauspielen Shakespeares und Calderóns als auch aus zeitgenössischen Entwicklungen des Dramas – bspw. bei Schiller und Werner – hergeleitet wird und im Kontext der 'romantischen' Begeisterung für Musik und Oper steht, für erstrebenswert.<sup>432</sup> Dementsprechend notiert Friedrich Schlegel im Jahre 1810:

«Die eigenthümlich deutsche Form des Drama ist die Verbindung des *historischen Schauspiels* [mit] *der Oper* wie in Schiller immer mehr und auch auf schlechtere Art in *Werner*. (W[allenstein]'s Lager – selbst da die Anlage zur Oper sichtbar)  
«*Romeo, Macbeth, Lear* selbst *Hamlet* auch *Opern*. → (KFSA XVII: 176; xviii, 15, 1810)<sup>433</sup>

August Wilhelm Schlegel wiederum bezieht sich explizit auf Calderón, dessen Festspiele (*Fiestas*) er in seinen Wiener Vorlesungen als "poetische Opern" bezeichnet, worunter er "Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll", versteht (vgl. Lohner VI: 266). Von einem "FESTLICHE[N] Schauspiel", welches "so reich und verschwenderisch geschmückt sein [muß; BO] wie möglich" (KFSA XVI: 490; xiii, 310, 1803), ist auch in Friedrich Schlegels literarischen Notizbüchern die Rede.<sup>434</sup> Die zentrale Ursache für die von den Schlegel-Brüdern gewünschte Annäherung des 'romantischen' Dramas an das Genre der Oper liegt demnach in dem der Oper immanenten "Zwang zum 'Theatralischen'" (Dahlhaus 1990: 20). Entsprechend würdigt August Wilhelm Schlegel bereits in seinen Jenaer Vorlesungen

<sup>432</sup> Die Opernbegeisterung der 'Romantiker' wird allem Anschein nach durch Mozarts *Don Giovanni* (1787) ausgelöst, steht aber zugleich in der Tradition des 18. Jahrhunderts, in dessen zweiter Hälfte die Gattung der Oper und ihr Einfluß auf das Drama von verschiedenen Theoretikern – u.a. Diderot und Herder – reflektiert wird. Vgl. Herders aus dem Nachlaß publizierte Text *Über die Oper* von 1769 (Herder 1878) und dazu Lulé (2001). Auch Novalis sieht in der Oper die ideale poetische Gattung, wie Ulshöfer (1935: 69) ausführt: "Seinem Kunstideal entspricht am meisten die Oper. Er verlangt selbst im Drama Musik. Das Theater ist unpoetisch, meint er, und nur Operette und Oper nähern sich der Poesie. Alle Gattungen, Epos, Schauspiel, Drama sind für ihn nur vorübergehende Erscheinungen, die zur Oper hinneigen. Die vollkommene Oper ist 'eine freie Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas.'" Diese Opernbegeisterung trägt zur Entstehung einer spezifisch 'romantischen' deutschen Oper bei, die ihren Anfang bei *Faust* (1913) von Louis Spohr sowie *Undine* (1814) von Friedrich de la Motte Fouqué (Libretto) und E.T.A. Hoffmann nimmt, in Carl Maria von Webers *Freischütz* (1821) einen ersten Höhepunkt erreicht und schließlich in die Wagnersche Konzeption und erfolgreiche Realisierung des Gesamtkunstwerks mündet.

<sup>433</sup> Dagegen bemerkt E.T.A. Hoffmann (1963b: 262f.) in seiner Rezension zum *Opernalbum des Hrn. A. v. Kotzebue* (1814), "[...] daß nur aus wahrhaft *poetischem* Stoff sich die wahre Oper erzeugt, daß aber ferner [...] die Romantik das eigentlichste Gebiet der Oper ist" [Hervorhebung: BO].

<sup>434</sup> Auch mit den sogenannten "Spektakelstücken" meinen die Schlegel-Brüder vermutlich opernähnliche Schauspiele. Vgl. KFSA XVII (284; xx, 36, und 303; xx, 156, beide 1811).

die besondere theatralische Wirkung der Oper, die er als ein Ergebnis der Vereinigung verschiedener Künste ansieht:

§ 258 In der *Oper* sind Poesie, Schauspielkunst, Musik, Tanzkunst und Malerei zu einem glänzenden Schauspiele vereinigt. [...] (VÄ I: 125)<sup>435</sup>

Indem er die Oper hier als 'absolute' Mischgattung beschreibt, charakterisiert August Wilhelm Schlegel sie gleichzeitig als 'romantisches' Genre *avant la lettre*. Die Tendenz des 'romantischen' Dramas zur Oper steht demnach in engem Zusammenhang mit der Forderung der Schlegel-Brüder nach einer pittoresken Darstellung (vgl. Kapitel 2.10).

Auf die ambivalente Bewertung der Oper durch Sulzer<sup>436</sup> und andere Zeitgenossen reagierend, bemerkt August Wilhelm Schlegel in Jena weiter:

Diese Zusammensetzung [s.o.; BO] hat man für widersinnig erklärt. Aber man muß mit dem Plane der Oper bekannt sein, daß man sich hier in einer andern Welt befindet, wo bloß Leidenschaften ausgedrückt werden sollen. Wenn die Oper gut ist, so macht sie eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will. Die Oper stellt keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich dar. Können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen? (VÄ I: 125)

Damit umreißt er zugleich den zweiten Grund für die Annäherung des 'romantischen' Dramas an die Oper, denn Affekte bzw. Leidenschaften, die seit jeher im Zentrum der Oper stehen,<sup>437</sup> wie

<sup>435</sup> A.W. Schlegels Definition der Oper folgt hier übrigens fast wörtlich dem Opern-Artikel Sulzers (1994, III: 572-602), wo es heißt: "Poesie, Musik, Tanzkunst, Malerei und Baukunst vereinigen sich zur Darstellung der Opera" (Sulzer 1994, III: 573).

<sup>436</sup> So kritisiert Sulzer 1994, der die Oper potentiell für "das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele" (Sulzer 1994, III: 573) hält, den zeitgenössischen Zustand dieser Gattung: "In den besten Opern siehet und höret man Dinge, die so läppisch und so abgeschmackt sind, daß man denken sollte, sie seyen nur da, um Kinder, oder einen kindisch gesinnten Pöbel in Erstaunen zu setzen; und mitten unter diesem höchst elenden, den Geschmack von allen Seiten beleidigenden Zeuge kommen Sachen vor, die tief ins Herz dringen, die das Gemüth auf eine höchst reizende Weise mit süßer Wollust, mit dem zärtlichsten Mitleiden, oder mit Furcht und Schrecken erfüllen." (Sulzer 1994, III: 572)

<sup>437</sup> Besondere Bedeutung kommt dabei der Arie zu, die ein Zeitgenosse der Frühromantiker, Koch (1985: 159f.), wie folgt definiert: "[...] und versteht daher unter *Arie* im engern Sinne des Wortes einen solchen Satz eines Singstückes, in welchem eine Person in einem ausgeführten und völlig ausgebildeten Gesange diejenige Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung, oder bis zur völligen Ausgießung des Herzens, schildert, in welche sie durch Veranlassung des Inhaltes, welcher im Singstück dargestellt wird, gesetzt worden ist." Dazu Giers (1998: 7) heutige Arien-Definition, welche den statischen Charakter von Arie und Ensemble gegenüber der Dynamik des Dialogs herausstreicht: "Wenn in einer Arie oder in einem Ensemble die Zeit stillsteht, liegt das freilich nicht nur an der Wiederholung einzelner Verse: Die Nummer ist sprachlich (als strophisches oder strophenhähnliches Gebilde) und musikalisch in sich geschlossen; daraus resultiert eine (mehr oder weniger ausgeprägte) zirkuläre Struktur, die in scharfem Gegensatz steht zur Linearität des Dialogs. Gleichgültig, ob eine Arie die unausgesprochenen Gedanken einer Figur (für das Publikum) hörbar macht, ob sie als einsamer Monolog angelegt oder als Rede an einen

Dahlhaus (1990: 17) bestätigt – "Als Grundkategorie der Oper [...] ist von Anfang an, seit dem 17. Jahrhundert, der Affekt anerkannt worden." –, spielen im 'romantischen' Drama, wie es die Schlegel-Brüder theoretisch konzipieren, eine bedeutende Rolle (vgl. Kapitel 2.2 und 2.8) und führen zu einer Bevorzugung des Einzelnen vor dem Ganzen, wie sie der Oper bereits eingeschrieben ist.<sup>438</sup> Die Musik aber, die Friedrich Schlegel "recht eigent[lich]" für "die Sprache der Liebe" hält, macht die Oper gleichsam zu einer idealen Gattung, der sich das gesprochene 'romantische' Drama stets nur annähern kann<sup>439</sup>:

Die Oper sollte den Zaubergärten Armidens gleichen, von denen Quinault sagt:

Dans ces lieux enchantés la volupté préside;

man sollte aus den wollüstigen Träumen des Gefühls nur zu den Bezauberungen der Phantasie aufgeweckt werden. Wenn man sich einmal statt wirklicher Menschen Wesen denkt, die keine andere Sprache als Gesang haben, so liegt es ganz nahe, sie sich auch als Geschöpfe vorzustellen, die kein andres Geschäft ihres Daseins kennen als Liebe, dieses auf der Grenze der geistigen und sinnlichen Welt schwebende Gefühl; und die erste Erfindung wird durch die zweite wieder natürlich. (Lohner VI: 97)<sup>440</sup>

Insofern steht die Vorliebe der 'Romantiker' für die Gattung der Oper auch im Kontext ihrer primär der lyrischen Sprache geltenden Musikbegeisterung, die mit dem Anspruch einhergeht, die Sprache der (Instrumental-)Musik anzugleichen,<sup>441</sup> welche ihnen als eine Art Ursprache besonders geeignet erscheint, – unaussprechliche – Gefühle und Stimmungen vorzustellen,<sup>442</sup> wie

---

(stummen) Adressaten gerichtet ist, eine direkte Antwort wird sie gewöhnlich weder fordern noch zulassen. Als statisches Bild eines seelischen Zustands verweist sie nur auf sich selbst, nicht auf ein Vorher oder Nachher."

<sup>438</sup> Siehe Dahlhaus (1990: 20): "Im Gegensatz zum gesprochenen Drama, in dem die einzelne Szene eine Funktion des Ganzen ist, dem sie sich einfügt – und zwar um so lückenloser, je strenger die Form ist –, erscheint in der Oper die Handlung primär als Anlaß der Szene, der Situation, auf die der Akzent fällt."

<sup>439</sup> Schon Herder (1778: 484) hatte 1769 in seinem Artikel *Über die Oper* festgehalten, daß die Musik auf das Gefühl wirkt: "[...] singen, wo man empfindet – das ist eine Oper!" (vgl. Anm. 228).

<sup>440</sup> Die von F. Schlegel als elegisches Element auch im 'romantischen' Schauspiel gewünschten Monodien, die gefühlsintensive Monologe bezeichnen, verweisen ebenfalls auf die Oper, besonders auf die Opernarie. Vgl. KFSa XVII (297; xx, 113, 1811).

<sup>441</sup> Di Stefano (1995: 130) zeigt, daß den 'Romantikern' – im Bereich der Lyrik – zu einer Musikalisation bzw. Poetisierung der Sprache Mittel dienen, "welche zwar seit jeher zum traditionellen Arsenal der Dichtkunst gehören wie Binnen- und Endreime, Assonanzen, Alliterationen, Echoeffekte, Wiederholungen, welche aber jetzt durch ihren verstärkten Einsatz ein neues Gewicht gewinnen und geradezu in einem der Musik verwandten Sinne als kompositorische Mittel angewendet werden". Diese Annäherung der 'romantischen' Lyrik an die Musik ist für das 'romantische' Drama jedoch nur von mittelbarer Bedeutung.

<sup>442</sup> Bei Di Stefano (1995: 129) heißt es, daß die Instrumentalmusik – als Inkarnation der 'absoluten Musik' – um 1800 "für die Dichtung zum Modell einer absoluten, vom mimetischen Diktat losgelösten Sprache" wird. Vgl. bspw. die Volkslied-Begeisterung seit Herder (insbesondere Brentano) und den 'romantischen' Begriff des Liedes: "Lied meint hier nicht einen Text, der in Hinblick auf eine mögliche Vertonung konzipiert wird, sondern einen Text, der sozusagen seine eigene Vertonung schon in sich selber trägt" (Di Stefano 1995: 130). Vgl. auch Dahlhaus (1978), Schreiber (1991), Lubkoll (1995) und Donington (1997).

E.T.A. Hoffmann im vierten Stück seiner *Kreiseriana* (1814) ausführt:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein [...]? – Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. – Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. (Hoffmann 1960: 41)

Mit Sautermeister (1989: 13) liegt "der paradoxe Vorzug der Musik" für die 'Romantiker' gerade darin, daß "ihre Ferne zum deutenden und be-deutenden Wort [...] ihre Nähe zum Geheimnis der Transzendenz" stiftet, weshalb E.T.A. Hoffmann<sup>443</sup>, so Sautermeister weiter, "das frühromantische Programm einer universalen (Sprach-)Poesie [...] der Musik" anvertraut.<sup>444</sup> Mit Blick auf das gesprochene Drama sieht Dahlhaus (1990: 28) den Einfluß der Oper – insbesondere auf das Drama der "offenen Form"<sup>445</sup> – im 19. Jahrhundert darin, daß die Sprache dort einem "partiell gestischen und agierenden statt rhetorischen und darstellenden Charakter" annimmt, indem weniger der Inhalt des Gesagten zum Handlungsträger wird als vielmehr die Art und Weise des Sprechens als Teil der schauspielerischen Performanz.

Friedrich Schlegel setzt die Gattung der Oper, die er in seinen theoretischen Schriften stets als rein sprachliches Schauspiel versteht, in seinen späteren Notizbuch-Fragmenten sogar an die Stelle des 'romantischen' Dramas:

Die *dramatische Dichtkunst* steht in sehr naher Beziehung auf φσ[Philosophie], und ist in mehrere *Grade* eingetheilt; diese Grade sind es welche die verschiedenen Gattungen des Drama's bilden.

1) Das *Lustspiel* ist das Drama der *Bedeutung* und Versöhnung (*Moralische Ansicht* des Lebens) – Nathan und Tasso die eigentl[ichen] Deutschen Lustspiele. – Es gibt auch *historische* Lustspiele. – Die romantischen die Vorhalle dazu. Aber die bürgerl[ichen] Intriguen- und Charakter-Stücke – wenn sie nicht romantisch sind, untauglich dazu.

	<u>Einheit</u>		<u>Fülle</u>
2) <i>Oper</i> . Stufe der fantastischen [reinen]	0	und [reinen]	0

*Erscheinung*. Zugleich aber, damit es nicht pantheistisch sei, Drama des Untergangs.  
 (Auch historische Opern möglich, *Johanna – Wilh[elm] Tell* – alle Stücke von Werner – dahin neigt

<sup>443</sup> Sautermeister bezieht sich hier auf E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (1813).

<sup>444</sup> Bei Dahlhaus (1978: 142) heißt es ganz ähnlich: "In der deutschen Frühromantik ist der Traum der absoluten Dichtung gleichzeitig mit dem der absoluten Musik geträumt worden". Siehe auch Lubkoll (1990: 236): "Offensichtlich geht es dem Schriftsteller und Musiker Hoffmann in seinen zahlreichen musikalischen Aufsätzen und Musikerzählungen darum, das 'Modell Musik' für die dichterische Sprache nutzbar zu machen." Mit Allroggen (1969: 31) ist hinzuzufügen, daß die Oper für E.T.A. Hoffmann "allein durch die Verbindung der individualisierten Sprache mit der allgemeinen Sprache der Musik gerade die höchste, das Innerste tief ergreifende Wirkung ihrer Natur nach beabsichtigen" muß. Vgl. auch Anm. 238.

<sup>445</sup> Gier (1998: bes. 14) geht sogar so weit, das Libretto selbst als episches, nichtaristotelisches und offenes Drama zu definieren.



überhaupt Schiller und die Behandlung d[es] Macbeth ein Beispiel von einer so behandelten Tragödie des Untergangs. –)

3) *Trauerspiel*. Drama der Verklärung. Die Griechischen Gegenstände nur Annäherung und Vorbereitung. (Hier wären vielleicht einige Gegenstände d[er] Verklärung aufzusuchen – als die

*Tyndaride – Jason – Achilles – Alexander?*) Im Trauerspiel die höchste Ansicht des  $\frac{\Delta}{0}$  oder auch des  $\frac{7}{0}$

. Das wohl nicht –

Das Lustspiel ist *mimisch*, die Oper *musikalisch* und *pittoresk*, das Trauerspiel im Geiste d[er] *Sculptur* und (oder pittoresk und) *architektonisch*. (KFSa XVII: 175; xviii, 8, 1810)<sup>446</sup>

Daß die Oper, indem sie als Mischgattung zwischen Lust- und Trauerspiel figuriert, den Platz einnimmt,<sup>447</sup> welchen in den frühromantischen Schriften Friedrich Schlegels das 'romantische' Drama innehat, weist darauf hin, daß bereits Friedrich Schlegel die Gattung der Oper als die ideale Umsetzung seiner 'romantischen' Dramenpoetik erscheint. Giuseppe Verdi wird diese These insofern bestätigen, als der triumphale Erfolg seiner Opernfassungen spanischer 'romantischer' Dramen – *Il Trovatore* (1853) und *La forza del destino* (1862) – bis in die heutige Zeit reicht.

Die Tendenz des von Friedrich und August Wilhelm entworfenen Dramentypus zur Gattung der Oper spiegelt sich darin, daß die von dem Librettoforscher Gier (1998: bes. 3-14) herausgestellten Merkmale des Opernlibrettos – eine dem Gesang geschuldete Kürze, eine diskontinuierliche Zeitstruktur, die Selbständigkeit der Teile,<sup>448</sup> eine Kontraststruktur sowie das Primat des Wahrnehmbaren –, abgesehen von der dem Gesang geschuldeten Kürze des Librettos, zentralen Forderungen der Schlegel-Brüder an das 'romantische' Drama entsprechen.<sup>449</sup>

Eine Annäherung des Sprechdramas an die Oper aber birgt in sich auch die Gefahr der Übernahme von Charakteristika, die das 'romantische' Schauspiel in die Nähe des Melodramas rücken. In dieser Tendenz zum Trivialen ist wohl die Ursache der ambivalenten Haltung Sulzers

<sup>446</sup> Vgl. auch KFSa XVII (334; xxi, 39, 1812): "«Dieß gäbe also 3 Gattungen des Dramas

1) *Trauerspiel* antik im Stoff, aber neu im Geist und christlich

2) *Oper*, oder magisches Schauspiel

3) *Lustspiel oder bürgerl[iches] Schauspiel* romantisch in d[er] Behandlung und Form

2) würde für uns immer die Hauptsache bleiben.»"

<sup>447</sup> Siehe auch: "Als *Stützpunkte* der Hauptgattung (historische Oper) sind Lustspiel und Trauerspiel unentbehrlich und zu dulden, aber auch nur in dieser Beziehung" (KFSa XVII, 176; xviii, 14, 1810).

<sup>448</sup> Dazu führt Gier (1998: 8) aus: "Als 'Drama der absoluten Gegenwart' besteht die Oper aus weitgehend statischen Einzelbildern, die zwar *syntagmatisch* zu einer Geschichte mit Ausgangs- und Zielpunkt verknüpft sind; als distinkte Einheiten sind sie aber zugleich eingebunden in ein System von *paradigmatischen*, d.h. den linearen Zeitverlauf transzendierenden bzw. von ihm abstrahierenden Bezügen; sinntragend sind überwiegend oder ausschließlich die paradigmatischen Strukturen." Zu dieser Problematik siehe auch Kapitel 2.8.

<sup>449</sup> Auch Gier (1998: 9f.) selbst erkennt die Nähe des 'romantischen' Dramas – insbesondere Victor Hugos – zum Libretto: "Opernahe Kontrastdramaturgie ist auch im Sprechtheater möglich – das beweisen nicht nur die Dramen Victor Hugos, sondern z.B. auch Maeterlincks symbolistisches Theater [...]."

(1994, III: 573) gegenüber der Gattung der Oper zu sehen:

Aber in Behandlung dieses Stoffes scheint der Operndichter sich zum Gesetze zu machen, die Bahn der Natur gänzlich zu verlassen. Seine Maxime ist, alles so zu behandeln, daß das Auge durch öfters abgewechselte Szenen, durch prächtige Aufzüge, und durch Mannichfaltigkeit stark ins Gesicht fallender Dinge in Verwunderung gesetzt werde, diese Dinge seien so unnatürlich als sie wollen, wenn nur das Auge des Zuschauers oft mit neuen, und allemal mit blendenden Gegenständen gerührt wird. Schlachten, Triumphe, Schiffbrüche, Ungewitter, Gespenster, wilde Thiere und dergleichen Dinge müssen, wo es irgend möglich, dem Zuschauer vor Augen gelegt werden. Da kann man sich leicht vorstellen, was für Zwang und Gewalt der Dichter seinem Stoff anthun müsse, um solchen Forderungen genug zu thun; wie oft er das Innere, Wesentliche der tragischen Handlung, die Entwicklung großer Charaktere und Leidenschaften einem mehr ins Auge fallenden aufopfern müsse. Deswegen trifft man in dem Plan der besten Opern allemal unnatürliche, erzwungene, oder gar abentheuerliche Dinge an.

Wentzlaff-Eggebert (1984) zeigt an den von ihm als "Wortoper" bezeichneten 'romantischen' Dramen Victor Hugos, daß die Theaterstücke des französischen 'Romantikers' zahlreiche strukturelle Parallelen zur (dramatischen) Oper aufweisen. So verfügen sie über eine aus der Konstellation der *dramatis personae* resultierende statische Grundstruktur, machen den zum Schauplatz aufgewerteten Akt zum tragenden Strukturelement, geben den Leidenschaften zentrale Bedeutung und stellen die Selbstdarstellung der Figuren über die Handlungslogik. Mit Wentzlaff-Eggebert (1984) sind es aber gerade diese Strukturen, die wesentlich zum Scheitern der 'romantischen' Dramen Hugos beigetragen haben.

## 2.14 Auflösung: Untergang – Versöhnung – Verklärung

In seiner zwölften Wiener Vorlesung zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* leitet Friedrich Schlegel, wie oben bereits in anderen Zusammenhängen umrissen, aus der Literaturgeschichte drei mögliche Formen der Dramenauflösung her, welche die Harmonie zwischen Mensch und Schicksal möglichst wiederherstellen sollen<sup>450</sup>:

Dreierlei Hauptarten, je nachdem der Held in den Abgrund eines vollkommenen *Untergangs* hinabstürzt, oder wenn das Ganze mit einer gemischten Befriedigung und *Versöhnung* noch halb schmerzlich schließt, oder drittens, wo aus allem Tod und Leiden ein neues Leben, und die *Verklärung* des innern Menschen herbeigeführt wird. (KFSA VI: 282f.; Hervorhebungen: BO)<sup>451</sup>

<sup>450</sup> Siehe auch Kapitel 2.6.

<sup>451</sup> Die in den literarischen Notizbüchern F. Schlegels diskutierten Varianten "Kampf und Sieg" und "Drama des Sieges" dagegen werden in den Wiener Vorlesungen nicht mehr verhandelt. Vgl. dazu KFSA XVII (183f.; xviii, 54, 1810, und 260; xix, 126, 1812).

Die erste Variante, den Untergang des Helden, sieht Friedrich Schlegel vor allem im Formtyp der griechischen Tragödie – der "Ansicht von einem furchtbar vorherbestimmenden Schicksal gemäß" (KFSA VI: 283) – verwirklicht, aber auch in neueren nicht-klassischen Trauerspielen – exemplarisch führt Schlegel *Macbeth* und *Wallenstein* sowie den *Faust* der Volkssage an. Mit Blick auf die Moderne und ein zukünftiges 'romantisches' Drama fügt er hinzu:

Doch ist ein solches Trauerspiel um so vortrefflicher vielleicht, je mehr der Untergang nicht durch ein äußeres, willkürlich von oben so bestimmtes Schicksal herbeigeführt wird, sondern es ein innerer Abgrund ist, in welchen der Held stufenweise hinunter stürzt, indem er nicht ohne Freiheit und durch eigene Schuld untergeht [...]. (KFSA VI: 283)

Während der "innere Abgrund" mit dem im 'romantischen' Drama darzustellenden inneren Kampf des 'romantischen' Protagonisten korrespondiert (vgl. Kapitel 2.1), verweisen die Begriffe "Freiheit" und "eigene Schuld" auf den Kontext des Christentums sowie auf den Schicksalsbegriff der 'Romantiker' (vgl. Kapitel 2.6), so daß sich der spezifisch moderne bzw. 'romantische' Untergang des Helden mit Friedrich Schlegel durchaus von dem der griechischen Tragödie unterscheidet:

Außer der irdischen Verklärung «eines Helden» ist auch das *Herabsinken zur Hölle eines Helden* Gegenstand des Dram[a]. «Das erste hat Calderón am schönsten, das letzte auch, Shakesp.[eare] aber gründlicher» Das letzte wie in *Macbeth*, *Faust*, selbst *Hamlet*; doch aber anders als bei d[en] Alten, ungeachtet der Aehnlichkeit. [...] (KFSA XVII: 155; xvii, 162, 1808)

Allerdings kommen Friedrich Schlegel in seinen literarischen Notizbüchern Zweifel, ob der Untergang eher zum Epischen oder doch zum Dramatischen neigt.<sup>452</sup>

Der (innere) Kampf des Protagonisten endet im Untergang demnach mit dem Triumph des Schicksals über das Individuum bzw. der Notwendigkeit über die Freiheit, d.h. die Disharmonie zwischen Ich und Welt, die in der inneren Zerrissenheit des 'romantischen' Helden zum Ausdruck kommt, bleibt unüberwunden.

Auch die zweite Variante, die das Drama in Versöhnung münden läßt, wird von Friedrich

---

<sup>452</sup> Vgl. KFSA XVII (168; xvii, 252, 1808): "Die Darstellung des *Untergangs* ist von so größerer Wirkung, je *bedeutender, natürlicher, erklärter* er ist; also doch zum Dramatischen geeignet mehr als zum Epischen." Im Kontrast dazu aber steht der wenige Seiten später folgende Eintrag: "Je *gigantischer* der *Untergang* (je weniger psychologisch pp bloß dramatisch nothwendig) desto besser und poetischer; eben daher aber auch mehr für das *επος* passend als für das Drama" (KFSA XVII: 170; xvii, 264, 1808).

Schlegel sowohl der Antike als auch – wenngleich mit Einschränkungen<sup>453</sup> – der Moderne zugeordnet. Für die Antike hebt er Aischylos' *Eumeniden* sowie *Ödipus tyrannos* von Sophokles heraus, die er für besonders "groß[e] und schön[e]" Beispiele der Versöhnung hält (vgl. KFSa VI: 283). Im neueren, 'romantischen' Drama – wie in Shakespeares *Romeo and Juliet* – aber wird Versöhnung ausschließlich durch Liebe möglich<sup>454</sup>:

Die dramatische Versöhnung ist nur zu dulden bei solchen Gegenständen, die andere große Vorzüge <und Gründe für sich> haben. [...] Die Liebe ist ohne Verklärung und ohne Untergang die einzige volle Versöhnung. (KFSa XVII: 156; xvii, 166, 1808)<sup>455</sup>

In der Versöhnung nähern sich Individuum und Schicksal einander an, d.h. weder das Individuum noch das Schicksal trägt den Sieg davon, weshalb dieser Lösung bereits eine gewisse Harmonie eingeschrieben ist.<sup>456</sup>

Die dritte Variante schließlich, "welche aus dem äußersten Leiden eine geistige Verklärung in ihrer Darstellung hervorgehen läßt" (KFSa VI: 283), erscheint Friedrich Schlegel als eigentümlich modern, christlich und 'romantisch', da sie an das christliche Weltbild gebunden ist und deshalb in der Antike schlicht unmöglich war.<sup>457</sup> Als Prototypen dieses Dramenendes führt Schlegel die Calderónschen Dramen, insbesondere *La devoción de la cruz* und *El príncipe constante* an. Bei Calderón aber markiert die Verklärung nicht nur das Dramenende, sondern durchdringt gleichsam das ganze Stück:

Es liegt dieses Christliche jedoch nicht in dem Gegenstande allein, sondern vorzüglich und noch weit mehr in der eigentümlichen Gefühls- und Behandlungsweise, welche bei Calderón durchaus die allgemein herrschende ist. Auch da, wo der Stoff keine Veranlassung darbot, aus Tod und Leiden ein neues Leben vollständig sich entwickeln zu lassen, ist doch alles im Geiste dieser christlichen Liebe und Verklärung gedacht, alles in ihrem Lichte gesehen, in ihren himmlischen glänzenden Farben gemalt. (KFSa VI: 284)<sup>458</sup>

<sup>453</sup> Vgl. die Notizbuch-Fragmente KFSa XVII (159; xvii, 193; 166f.; xvii, 238, beide 1808, und 259; xix, 122, 1811). Im Widerspruch dazu steht folgender Eintrag von 1812: "Sowohl d[en] Untergang als auch die Verklärung wird man im Drama wohl sehr überdrüssig – Man sollte also vielleicht d[er] *Versöhnung* d[en] Vorzug geben; weil die ohnehin am meisten ins Leben und auf das Leben zurückführt. [...]" (KFSa XVII: 333; xxi, 26, 1812).

<sup>454</sup> Die Bedeutung der Liebe innerhalb der vom Christentum geprägten Moderne (vgl. Kapitel 2.2) läßt die Versöhnung dennoch zu einer spezifisch 'romantischen' Variante des Dramenschlusses werden.

<sup>455</sup> Vgl. außerdem KFSa XVII (177; xviii, 20, 1810): "[...] Die wahre Versöhnung ist nur in d[er] Liebe zu finden, wie im Romeo. –" In dem oben bereits zitierten Fragment KFSa XVII (333; xxi, 26, 1812) dagegen heißt es: "«Kampf und Sieg ist die beste Versöhnung.»"

<sup>456</sup> Eine mögliche Variante, sich dem Schicksal zu entziehen, ohne die eigene Freiheit zu opfern, liegt vielleicht im Suizid des Individuums, der sich nicht umsonst bei den 'Romantikern' großer Popularität erfreut.

<sup>457</sup> Zu dieser von F. Schlegel bevorzugten Spielform des Dramenschlusses bemerkt Wendriner (1909: 74) treffend: "Das romantische Drama spielt im Jenseits weiter."

<sup>458</sup> Für das historische Drama aber imaginiert F. Schlegel eine andere Darstellung der Verklärung: dort soll sie "erst Resultat des Kampfs und Siegs seyn; nicht wie im Calderón" (KFSa XVII: 259; xix, 122, 1811).

Dieser Variante eignet mit Friedrich Schlegel zugleich ein besonders *dramatischer* Charakter, weshalb er in einem Notizbuch-Fragment pointiert:

Zum Drama NUR Verklärung – nicht Versöhnung und auch nicht Untergang. (KFSA XVII: 149; xvii, 128, 1808)<sup>459</sup>

Auch für seine eigenen Dramenprojekte präferiert Friedrich Schlegel die Verklärung:

[...] (Im Karl V., Alfred, Sebastian stets eine sozusagen *irdische Verklärung* des Menschen – Heiligwerdung durch Leiden, Glück und Schicksal). (KFSA XVII: 155; xvii, 10, 1808)

In der Verklärung obsiegt der Protagonist über das Schicksal, indem er es akzeptiert und sich mit Gottes Hilfe darüber erhebt. Allerdings kommt diese Lösung einer Negierung des Individuums gleich, das auf seine Selbstverwirklichung verzichtet, um einem höheren Gesetz Folge zu leisten, weshalb Friedrich Schlegel in dem obigen Fragment auch von "Leiden" spricht, und nicht von "Kampf". So ist es wenig verwunderlich, daß Tiecks Genoveva und Calderóns standhafter Prinz Heilige sind bzw. als solche erscheinen.

Zur Allegorisierung der drei Dramenaufösungen, schlägt Friedrich Schlegel im 'romantischen' Drama – unter Berufung auf Shakespeare und Sophokles – weibliche Charaktere vor:

Die *weiblichen Charaktere* und die Liebe im Drama müssen nicht so äußerlich anhängt sein, sondern nothwendig verknüpft, selbst allegorisch für die *Verklärung*, d[en] *Untergang* – | die *Versöhnung*; d[en] *Kampf und Sieg* wie diese im Ganzen herrschen. Sie müssen dasselbe gleichsam personifiziert sein. Doch scheinen weibliche Charaktere des Untergangs (wie Lady Macbeth) bedenklich. Besser alle im guten Princip.– «Also in d[en] weibl[ichen] Charakteren Sophokles und nicht Eurip[ides] zum Muster genommen. (Phädra – Medea – NICHT *recht* tragisch.)» (KFSA XVII: 160; xvii, 202, 1808)

Die drei Formen des *Dénouements* sind nach Auffassung Friedrich Schlegels nicht auf ihre Reinheit festgelegt, sondern können durchaus miteinander kombiniert werden. Insbesondere in der Verbindung von Untergang und Verklärung, wie er sie in Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* realisiert sieht, erkennt Friedrich Schlegel eine 'romantische' Ausprägung des Dramas:

Eine Hauptfrage ist nun, soll das gute und böse Princip zugleich im histor.[ischen] Drama vorgestellt werden – die *irdische Verklärung des heiligen Helden*, und das *Versinken in den Abgrund der*

<sup>459</sup> Vgl. auch KFSA XVII (167; xvii, 240, 1808): "«Die Verklärung muß im Drama die Hauptsache sein.»"; sowie KFSA XVII (302; xx, 151, 1811). In KFSA XVII (258; xix, 114, 1811) dagegen räumt F. Schlegel ein: "[...] Übrigens muß es auch *επεα* des *Untergangs* und d[er] *Verklärung* geben."

*höllischen Gewalten*, BEIDES? – Dann wäre Tieck im Wesentlichen sehr auf d[em] rechten Wege gewesen. – (KFSA XVII: 156; xvii, 164, 1808)<sup>460</sup>

Da der Untergang mit Friedrich Schlegel primär der heidnischen Religion bzw. Weltanschauung entspricht, die Verklärung aber der christlichen, ermöglicht die Vereinigung beider Prinzipien seiner Meinung nach zugleich eine Verbindung der zwei (gegensätzlichen) Religionssysteme:

Es muß also eine *zweifache*  $\pi$ [poetische] *Kosmogonie* geben, eine d[em] *Untergang* zu – die andere nach d[em] *Lichte*. – Eine Poesie die bloß Poesie des Untergangs wäre, wäre allerdings *heidnisch*; <die christl[iche] Poesie an sich ist die der Verklärung → die christl[iche] Poesie kann die heidnische auch umfassen – wenn sie nicht bloß eine  $\pi$ [Poesie] der Verklärung, sondern *Verherrlichung des Sieges und Kampfes* ist, wo dann neben dem Sieg der Untergang mit allen seinen Schrecken recht deutlich dargestellt werden muß. – Eine  $\pi$ [Poesie] die bloß  $\pi$ [Poesie] der Verklärung ist wie Calderone, kann die heidnische nicht umfassen. (KFSA XVII: 258; xix, 115, 1811)

Die hier für möglich gehaltene Synthese von heidnischer und christlicher Poesie trägt dem frühromantischen Literaturkonzept Friedrich Schlegels, das Antike und Moderne zu vereinigen strebt, Rechnung. Zudem garantiert gerade die Verknüpfung der beiden Gegensätze 'Untergang' und 'Verklärung' die von Friedrich Schlegel angestrebte Harmonie, in welche die im 'romantischen' Drama dargestellte Disharmonie der modernen Welt münden soll. Allerdings bleiben Friedrich Schlegel Zweifel, ob die von Tieck in seiner *Genoveva* realisierte Synthese eher epischen oder dramatischen Charakter hat:

<Ist der zweifache kosmog[onische] Gang (ein Theil zur Verklärung, der andre zum Untergang) wie in T[ieck]s *Genoveva* wahrhaft *dramatisch* oder mehr *episch* – oder was sonst? – Soll die Poesie *dualistisch* seyn so wie die  $\phi\sigma$ [Philosophie]?> (KFSA XVII: 260; xix, 129, 1811)

Nichtsdestotrotz hält er sogar die Kombination aller drei Prinzipien in einem Schauspiel für möglich, ja für 'romantisch':

Es giebt zweierley Drama: 1) was d[en] unmittelbaren Kampf der Leidenschaft zum Gegenstand hat 2) was die *Totalität* des Lebens umfaßt – *Verklärung* – *Versöhnung* – *Untergang* pp. *Kampf und Sieg*. – Dieses ist das ernste Schauspiel, das *heroische Schauspiel*, das zugleich *historisch* seyn muß. – Nebst diesem giebt es dann ein *fantastisches Zauberspiel* als eigentl[ich] höhere Komödie. (KFSA XVII: 316f.; xx, 249, 1811)

<sup>460</sup> Auch in dem von F. Schlegel selbst geplanten, aber unausgeführt gebliebenen Drama zu Karl V. (vgl. KFSA XX) kann er sich einen Wechsel von Untergang und Verklärung vorstellen (siehe KFSA XVII: 166f.; xvii, 238, 1808). In einem unmittelbar benachbarten Fragment dagegen hält er die Verbindung bzw. den "Kampf" dieser zwei Prinzipien für "*undramatisch* und mehr *fantastisch*": "(Zum Märchen – in der *Oper* ja, aber nicht im historischen Stück.)" (vgl. KFSA XVII: 166; xvii, 237, 1808)

Wie schon in Kapitel 2.6 gesehen, sind alle drei Möglichkeiten des *Dénouements* im 'romantischen' Drama an die Instanz eines göttlichen Gerichts gebunden, das über den Ausgang des Kampfes zwischen Individuum und Welt bzw. Freiheit und Notwendigkeit entscheidet und auf die "metaphysische Pointe"<sup>461</sup> (Matt 1994: 14) des 'romantischen' Dramas verweist. Mit Matt nämlich verwandelt die Schluß- bzw. Todesszene eines Dramas "das Nacheinander der Ereignisse in eine Kette zwingender Kausalität, wodurch das Gesetz ans Licht tritt, das die Welt regiert" und den Zuschauern ein "Urteil über das Ganze" ermöglicht (vgl. Matt 1994: 13f.). Die "metaphysische Pointe" des 'romantischen' Dramenschlusses liegt mit Friedrich Schlegel demnach in der – christlichen – Vorstellung von der "Wiedergeburch":

Die ganze Ansicht vom Drama, daß es sey eine Darstellung des *höhern und vollständigen Lebens*, als *Untergang, Verklärung, Versöhnung, Sieg oder Opfer* ist eine CHRIST[LICHE] und beruht auf d[em] Begriff d[er] WIEDERGEBURTH. [...].(KFSA XVII: 319; xx, 269, 1811)

Damit verortet Friedrich Schlegel das 'romantische' Drama endgültig innerhalb der christlichen Weltanschauung.

---

<sup>461</sup> Vgl. folgende Definition dieses Begriffs durch Matt (1994: 14): "Über die Todesszene, über den eigenen oder den verschuldeten Tod, tritt das sittliche Profil der Figur ins volle Licht und mit ihm die Norm, gegen die sie verstoßen, für die sie sich geopfert hat. Diese Norm aber ist nichts anderes als die metaphysische Pointe des Stücks in ihrer moralischen Ausprägung."

### 3. 'Romantische' Dramatik in Deutschland

Gegenstand dieses Kapitels ist die Konfrontation der frühromantischen Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels mit der 'romantischen' Dramenpraxis in Deutschland. Die exemplarische Analyse der vier ausgewählten deutschen 'romantischen' Dramen, *Karl von Berneck* von Ludwig Tieck (1797), August Wilhelm Schlegels *Ion* (1802), *Alarcos* von Friedrich Schlegel (1802) sowie Zacharias Werners *Wanda, Königin der Sarmaten* (1808), auf der Folie des im vorangegangenen Kapitel aus der 'romantischen' Dramentheorie der Schlegel-Brüder entwickelten Merkmalkatalogs erfolgt dabei in vier einzelnen Teilkapiteln, von denen jedes einem Schauspiel gewidmet ist, und soll zeigen, ob die theoretischen Schriften der deutschen Frühromantik die 'romantische' Dramenproduktion in Deutschland beeinflusst haben bzw. inwiefern die deutschen 'romantischen' Dramatiker die theoretischen Überlegungen literarisch-dramatisch umsetzen.

Die Auswahl der Dramen erfolgt sowohl nach ihrem Entstehungszeitraum als auch nach der Bedeutung ihrer Verfasser für die 'romantische' Dramatik in Deutschland sowie unter Berücksichtigung der aktuellen Forschungssituation. So sind alle vier Dramen in der Frühzeit der deutschen 'Romantik' entstanden und stehen somit in einer zeitlichen Nähe zur frühromantischen Dramenpoetik. Die 'romantischen' Dramen der Urheber der frühromantischen Dramenpoetik, August Wilhelm Schlegels *Ion* sowie Friedrich Schlegels *Alarcos*, bieten sich für das Vorhaben dieser Arbeit geradezu an, während es sich bei Tiecks *Karl von Berneck* und *Wanda, Königin der Sarmaten* von Werner um zwei innerhalb der Forschung bislang relativ wenig berücksichtigte Schauspiele zweier zentraler Dramatiker der deutschen 'Romantik' handelt. Entsprechend ist Tieck vor allem mit seinen 'romantischen' Komödien immer wieder Gegenstand der deutschen 'Romantik'-Forschung, wohingegen Werners seinerzeit vielgespielte Dramen – mit Ausnahme des *24. Februar* – von der Forschung weitgehend ignoriert werden. Lediglich zu August Wilhelm Schlegels Schauspiel *Ion* liegt bereits eine allgemeine, aber sehr detaillierte Studie von Reichard (1989) vor. Diese vier Schauspiele sind zwar nur bedingt als repräsentativ für die gesamte deutsche 'romantische' Dramatik anzusehen, zu erwartende Ergebnis der folgenden Analysen aber wird zumindest eine Tendenz des Verhältnisses der beiden literarischen bzw. poetologischen Felder zueinander abbilden.



### 3.1 Ludwig Tieck: *Karl von Berneck. Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1797): Wirkungsvolle Schauerromantik auf dem Theater

Das Trauerspiel *Karl von Berneck*<sup>462</sup> gehört zu Ludwig Tiecks Frühwerk. Laut Briefen und Aufzeichnungen Tiecks entsteht es in den Jahren zwischen 1793 und 1796, nachdem die im Fränkischen gelegene Burg Berneck den Autor im Jahre 1792 bei einer gemeinsam mit Wilhelm Heinrich Wackenroder unternommenen Reise besonders beeindruckt hat,<sup>463</sup> und wird 1797 erstmals im dritten Band der *Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht* publiziert.<sup>464</sup> Eine erste, fragmentarisch überlieferte Fassung, der von Wackenroder als "Orest in Ritterzeiten"<sup>465</sup> bezeichnete *Ur-Berneck*, ist anders im Gegensatz zur Endfassung als analytisches Drama konzipiert.<sup>466</sup> Als literarische Vorlage des allem Anschein nach niemals aufgeführten Trauerspiels<sup>467</sup> dient Tieck neben der *Orestie* von Aischylos insbesondere Shakespeares *Hamlet*.<sup>468</sup>

Ludwig Tieck verbindet seit Ende der 1790er Jahre eine mit einem regen geistigen Austausch einhergehende Freundschaft mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel,<sup>469</sup> von der zahlreiche Briefe Zeugnis ablegen. Das erste Heft des ersten *Athenäums*-Bandes (1797) bringt eine Rezension August Wilhelm Schlegels zu Tiecks gerade publizierten *Volksmärchen*, die

<sup>462</sup> Dem Kapitel liegt folgende Textausgabe zugrunde: Ludwig Tieck: "Karl von Berneck", in: Tieck (I: 449-540). Die Zitate werden durch die Angabe von Akt, Szene (d.h. Ortswechsel) und Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>463</sup> In seinem "Vorbericht zur dritten Lieferung" von 1829 schreibt Tieck rückblickend: "Auf meiner ersten Reise durch Franken, im Jahr 1792, hatte Berneck, im Bayreuthschen, einen sonderbaren, finstern Eindruck auf mich gemacht. So erfreut ich war, jene Gegenden kennen zu lernen, so erregte die Natur mir hier einen fast tragischen Eindruck, wenn dieses Wort hier erlaubt ist. An diese Felsen und finstre Thäler knüpfte sich die Erinnerung an die Ritterzeit [...]" (Tieck 1966, 11: XXXVII).

<sup>464</sup> Diese Angaben folgen dem Kommentar Achim Hölter in Tieck (I: 1039-1099). Tiecks *Volksmärchen*, die noch weitere Schauspiele und auch Gedichte enthalten, werden nach Hölter (in Tieck, I: 1043) interessanterweise "im Katalog der Ostermesse 1797 unter der Rubrik 'Romane' [...] verzeichnet."

<sup>465</sup> Nach Hölter (in Tieck, I: 1042) verwendet Wackenroder diesen Titel in einem Brief vom Januar 1793.

<sup>466</sup> Der *Ur-Berneck* ist abgedruckt in Tieck (I: 1044-1066).

<sup>467</sup> Mit Schulz (1983-89, I: 528) kein ungewöhnliches Schicksal der Tieckschen Schauspiele: "Zu seinen Lebzeiten wurden insgesamt 14 abgeschlossene Dramen veröffentlicht, von denen zwölf der Zeit zwischen 1790 und 1804, also den Jahren seiner größten Produktivität und Kreativität angehören. Nur wenige dieser Dramen haben je eine versuchsweise Aufführung erlebt, und keins von ihnen ist auf dem Theater heimisch geworden."

<sup>468</sup> Vgl. Köpke (1855, I: 176): "Es war ein deutscher Orest, der sich in die Mitte zwischen den griechischen Helden und den englischen Hamlet stellte." Weitere Quellen, unter denen andere Dramen Shakespeares sowie Schillers *Räuber* (1781) und Horace Walpoles *Castle of Otranto* (1764) hervorzuheben sind, stellt Hölter zusammen (vgl. Hölter, in Tieck, I: 1068-1075).

<sup>469</sup> Nach Hölter (1989: 140) ist Tieck F. Schlegel erstmals 1797, dessen Bruder August Wilhelm 1798 begegnet.

auch den *Karl von Berneck* – knapp und kritisch – berücksichtigt.<sup>470</sup>

In der Forschung gilt Tiecks *Karl von Berneck* zwar als Vorläufer der 'Romantik' und insbesondere des sogenannten 'romantischen' Schicksalsdramas,<sup>471</sup> ohne jedoch selbst bereits als 'romantisches' Drama wahrgenommen zu werden, zumal seine Entstehungszeit in die Phase der deutschen Frühromantik fällt, in der die Begründung einer 'romantischen' Poetik noch in der Entwicklung begriffen ist.<sup>472</sup> Die Lektüre des Dramas aber läßt vermuten, daß dieses Schauspiel im Sinne der Schlegelschen Dramenpoetik weitaus 'romantischer' ist als bislang angenommen. Diese These gilt es im folgenden zu prüfen. Wenngleich Tiecks Schauspiel – soweit ist der Forschung zuzustimmen – noch nicht von der frühromantischen Dramentheorie der Schlegel-Brüder beeinflußt sein kann, so entsteht es doch im Kontext der deutschen Frühromantik. Zudem fungiert Shakespeare, dem Friedrich und August Wilhelm Schlegel, wie in Kapitel 1 aufgezeigt, entscheidende Impulse für ihre Dramenpoetik verdanken, als großes Vorbild Ludwig Tiecks, mit welchem er sich auch in theoretischen Schriften auseinandersetzt.<sup>473</sup>

### 3.1.1 Zentraler Charakter: Der Seelenkampf Karls von Berneck

Der dramatische Konflikt des Schauspiels liegt in der im Zentrum stehenden inneren Zerrissenheit sowie dem daraus resultierenden "Seelenkampf" (Friedrich Schlegel) des Titelhelden Karl von Berneck begründet.<sup>474</sup> Dieser Kampf durchläuft verschiedene Stadien, die mit einer permanenten Steigerung der inneren Disharmonie des Protagonisten einhergehen. Dabei determinieren der innere Konflikt des Protagonisten und die Dramenhandlung einander gegenseitig.

Bei seinem ersten Auftritt in Szene I/3 wird Karl von Berneck als ein mit 19 Jahren noch unmündiger Knabe vorgestellt, der sich aus Unzufriedenheit mit der ihn umgebenden Wirklichkeit in eine fiktive Welt der Literatur und Träume zurückzieht, indem er sich mit Figuren aus der *Geschichte der Heymonskinder* identifiziert. Als Vorbilder Karls fungieren allerdings

<sup>470</sup> Vgl. *Athenäum* (I.1: 167-177). Vgl. außerdem A.W. Schlegels Brief an Tieck vom 11.12.1797 (Holtei 1864, 3: 225-228).

<sup>471</sup> Siehe aber auch Korffs (1923-53, 3: 478) Einschätzung der Bedeutung des jungen Tieck: "Während mit Hölderlin die klassische Dichtung zu Ende geht, beginnt mit Tieck die romantische."

<sup>472</sup> Vielmehr gilt Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1799), das bereits von F. Schlegel als 'romantisches' Schauspiel wahrgenommen wird (vgl. Kapitel 1), gemeinhin als erstes 'romantisches' Schauspiel bzw. gar als "Prototyp des romantischen Dramas schlechthin" (Kluge 1980: 192). Vgl. auch Scherer (2003).

<sup>473</sup> Vgl. insbesondere "Über Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren" (1793) (Tieck, I: 685-722) sowie die späteren "Briefe über Shakspeare" (1800) (Tieck 1974, 1: 133-184).

<sup>474</sup> Siehe dazu auch das der Melancholie des Protagonisten geltende Kapitel 3.1.5.

nicht die Helden der Geschichte, sondern die "untergeordneten Geister" (I/3: 460). Im Dialog mit dem ihm als Vertrauten zur Seite gestellten Conrad, einem alten Diener, der ihm den abwesenden Vater ersetzt,<sup>475</sup> werden die Gründe für Karls Unmut und innere Verzweiflung transparent:

KARL: Sage mir, warum bin ich nicht Ritter, wie mein Bruder, da er doch nur ein Jahr älter ist, als ich? Warum darf ich kein Turnier besuchen? Warum muß ich unerzogen mich hier im Schlosse auf und abtreiben und darf nichts sagen, nichts reden? Wie ein Kind werd' ich gehalten und muß es hoch erkennen, daß ich zuweilen jagen darf. (I/3: 461)

Das hier zum Ausdruck kommende Mißverhältnis zwischen Imagination und Realität bestimmt Karls melancholisch gezeichneten Charakter bis zur ersten Peripetie des Dramas, der Heimkehr seines Vaters, Walther von Berneck, der vor sechzehn Jahre zu einem Kreuzzug ins Heilige Land aufgebrochen ist. Indem Walther von Berneck seinem Sohn in Szene II/5 den sehnlichsten Wunsch erfüllt und ihn zum Ritter schlägt, trägt er dazu bei, daß Karl seinen inneren Konflikt zwischen Wunsch und Wirklichkeit überwindet, da er sich nicht länger in fiktive Traumwelten flüchten muß, sondern in die Realität der Ritterwelt eintreten kann, wie Karls unmittelbare Reaktion auf den Ritterschlag demonstriert:

KARL *umarmt ungestüm seinen Vater, dann die Mutter und den Bruder*: Nun bin ich frei, nun darf ich die Luft atmen. Nun bin ich Deinesgleichen, Bruder! – Nun mag ich es mit jedem Manne aufnehmen! – Ich will mir ein Schwert holen! *schnell ab*. (II/5: 486)

Die gerade überwundene innere Zerrissenheit des Protagonisten aber wird – noch innerhalb derselben Szene – durch einen neuerlichen, handlungstragenden Konflikt abgelöst, der durch die nächste Peripetie – den Tod Walthers von Berneck durch die Hand Leopolds von Wildenberg, des Liebhabers Mathildes von Berneck – ausgelöst wird. Nach diesem Verbrechen liegen in Karl – ähnlich wie in Shakespeares Hamlet – die denkende und die tätige Kraft miteinander im Streit: einerseits fühlt er sich dazu berufen, seinen geliebten Vater zu rächen, andererseits schreckt er jedoch vor der Tat zurück (vgl. bes. die Szenen III/2, 5). Wieder ist es im Gespräch mit Conrad, daß Karl sein Innerstes offenbart:

KARL: Da dein Herz so viel leidet, Conrad, o so kannst du fühlen, wie das meinige zerrissen wird, da ich von diesem ermordeten Vater der Sohn bin, da diese Entehrte meine Mutter ist. (III/4: 502)

---

<sup>475</sup> Vgl. Karls an Conrad gerichteten Ausruf in Szene III/4: "Du bist meine Welt, mein Nachruhm, meine Geliebte, Du bist mir Mutter und Vater." (503).

Zugleich gewährt die im Nebentext des Dramas beschriebene Gestik und Mimik des Protagonisten Publikum wie Lesenden einen Einblick in Karls Innenwelt, wie die folgende Stelle belegt:

*Karl steht allein in einer Ecke, stumm und betrübt, den Blick auf den Boden geheftet. (III/2: 492)*

In Szene III/5 entlädt sich der unerbittliche Seelenkampf Karls in einem nächtlichen Duell mit Leopold von Wildenberg, aus dem Karl als Sieger hervorgeht, und dem ursprünglich nicht geplanten Mord des rasenden Protagonisten an seiner Mutter, Mathilde von Berneck. Während sich in der Rache Karls an Leopold von Wildenberg die Einheit von Wille und Tat manifestiert, legt der ungewollte Muttermord Zeugnis von deren Auseinandersetzungen ab, das – gemeinsam mit dem Bewußtsein der Schuld – den inneren Konflikt Karls in der Folge bis zum Wahnsinn steigert: wie der Orest des Aischylos von Erinnyen so glaubt Karl von Berneck sich von Gespenstern verfolgt, die seinen inneren Seelenkampf dramatisch nach außen projizieren. Der Protagonist vermag nicht mehr zwischen Innen- und Außenwelt, Imagination und Realität zu differenzieren,<sup>476</sup> sein innerer Zwiespalt ist unüberbrückbar geworden und hat das größtmögliche Ausmaß erreicht:

*Aber mein eigenes Herz haßt mich und arbeitet unwillig in diesem Körper. (IV/2: 516)*

Nur die bedingungslose, reine Liebe Adelheids von Orla vermag es, Karl für wenige Augenblicke aus seinem Wahnsinn zu erlösen und vorübergehend Ruhe und Frieden in ihm zu stiften, und leitet damit die Auflösung des dramatischen Konflikts ein. Die Figur Adelheids, die im Sinne Friedrich Schlegels als Allegorie der Versöhnung erscheint, trägt mit ihrer Liebe aktiv dazu bei, daß die Brüder Karl und Reinhard von Berneck sich aussöhnen und Reinhard seinen Bruder, auf dessen Bitten hin, schließlich von seinen irdischen Leiden befreit, indem er ihn tötet. Dieser durch Liebe motivierte 'Brudermord' löst zugleich die über der Handlung schwebende Prophezeiung ein und befreit das Bernecksche Geschlecht so von einem Fluch seines

---

<sup>476</sup> Vgl. etwa folgende Aussagen Karls: "[...] ich bin wie im Traume" (518); "Ist es kein Traum?" (521); "Wahnsinnig könnte ich werden und ich bin es vielleicht schon, weil ich den Himmel so oft darum bat, und darum träumt mir auch jetzt, ich sei glücklich." (522); (zu Reinhard:) "Mir träumte eben [...], ich versöhnte mich mit Dir, und darf ich's glauben? – Du stehst vor mir, – oder ist es nur ein neuer Traum?" (532), die schließlich in die Erkenntnis münden: "Aber soll der arme Mensch denn nicht wahnsinnig werden, wenn ihn das Wundervollste wie das Gewöhnlichste umgibt?" (536).

Ahnherren.<sup>477</sup>

Das einem *Tableau vivant* gleichende Schlußbild des Dramas, welches eine Pietà assoziiert, steht symbolisch für die Versöhnung Karls mit sich selbst, seinem Bruder, der Welt und mit Gott:

[Reinhard] hält Karl fest in seinen Armen, die übrigen bilden eine traurige Gruppe über ihnen. (540)

Im Rückblick wird deutlich, daß der das Dramengeschehen determinierende innere Kampf des Titelhelden im Laufe der Handlung mehrere Steigerungen erfährt und schließlich – durch die erlösende Wirkung der ('romantischen') Liebe – in die Versöhnung Karls mit sich selbst und seiner Umwelt mündet.<sup>478</sup>

Der Charakter Karls von Berneck wird von Tieck sowohl pittoresk behandelt, indem er Karls Gedanken, Träume, Stimmungen und Ängste, also Karls Innenwelt, in die dramatische Darstellung einbezieht, als auch historisch, denn Karl von Berneck ist zwar eine fiktive und literarisch determinierte,<sup>479</sup> aber keine mythologische Figur. Nach Pfisters (1994) Typologie tendiert die Figur des Titelhelden zum *Individuum*.<sup>480</sup>

### 3.1.2 'Romantische' Liebe: Liebe als Ausdruck von Seelenverwandtschaft und als Mittlerin

Während zu Dramenbeginn der Eindruck entsteht, die *dramatis personae* seien der Liebe nicht fähig – mit Ausnahme Conrads und Karls, deren gegenseitige Zuneigung auf eine Vater-Sohn-Beziehung verweist, welche aus der Abwesenheit von Karls Vater und Conrads Sohn, die seit Jahren auf einem Kreuzzug in Palästina weilen, erwächst –, kommt der Liebe ab dem vierten Akt handlungstragende Bedeutung zu. Die Liebesunfähigkeit der Figuren nämlich scheint an den düsteren Ort der Berneck-Burg gebunden zu sein und mit dem Fluch in Verbindung zu stehen, der auf dem Berneckschen Geschlecht lastet. Der "Geist der Liebe" (Friedrich Schlegel) meidet

<sup>477</sup> Siehe dazu auch die Kapitel 3.1.6 und 3.1.14.

<sup>478</sup> Scherer (2003: 257) betrachtet die an Karl von Berneck aufgezeigte "Möglichkeit einer nunmehr vollzogenen Auflösung von Ich-Identität bis zum grundsätzlichen Zweifel an der Erkennbarkeit der Welt" zu Recht als "literaturgeschichtlich vorausweisendes, modernes Element."

<sup>479</sup> Die Figur des Karl von Berneck ist sowohl von der Orest-Figur des Aischylos als auch von Shakespeares Hamlet beeinflusst. Vgl. auch Corkhill (1978: bes. 60), der im Bezug auf Tiecks *Karl von Berneck* von einer "Hamlet-like tragedy of revenge" spricht.

<sup>480</sup> Vgl. Pfister (1994: 244-246).

diesen furchterregenden Ort<sup>481</sup> und hat sich statt dessen auf die Gegend um die nahegelegene Burg Orla zurückgezogen. Deshalb fühlen sich die beiden unterschiedlichen Brüder Karl und Reinhard von Berneck gleichermaßen zu deren einziger Bewohnerin, Adelheid von Orla, hingezogen.

Die dem Dramengeschehen zugrundeliegende Liebesauffassung, die der Autor ausgerechnet dem mit donjuanesken Zügen ausgestatteten Leopold von Wildenberg in den Mund legt, zielt auf die Seelenverwandtschaft der Liebenden und lautet:

Wir können immer nur lieben, was uns in einiger Rücksicht ähnlich ist. (I/4: 466)

Die Ehe Walthers von Berneck mit Mathilde entbehrt dieser Grundlage und wird von Mathilde als Zwangsehe betrachtet: "[...] ich ward ihm mit Gewalt verheiratet, ich habe keine fröhliche Stunde mit ihm erlebt" (I/4: 469).<sup>482</sup> Ihren Ehemann beschreibt sie als "rauhe(n) Mann, der fast immer mit der ganzen Welt verdrüßlich schmolzt" (I/4: 469) und damit als einen ihrem eigenen Temperament fremden, entgegengesetzten Charakter. Dementsprechend kalt und distanziert wird die Wiederbegegnung der beiden bei Walthers Rückkehr in Szene II/5 dargestellt. Dagegen ist das Verhältnis Walthers von Berneck zu seinem Sohn Karl durchaus von Seelenverwandtschaft und Liebe geprägt, weshalb Walther Karl bei seiner Rückkunft vor den versammelten Familienmitgliedern und Gästen als seinen "wahre(n) Sohn"<sup>483</sup> bezeichnet – "Er ist der, den ich für würdig erkläre" (II/5: 485) – und ihn zum Ritter schlägt.<sup>484</sup>

Die insbesondere für die Auflösung des Dramas relevante, durchaus mit 'romantischen' Zügen ausgestattete Liebe zwischen Karl von Berneck und Adelheid von Orla beruht auf einer Seelenverwandtschaft und schwebt wie ein unsichtbarer "Geist" über dem gesamten Drama. Die

<sup>481</sup> Vgl. dazu die verschiedenen Beschreibungen des Schlosses Berneck und seiner Umgebung im Laufe des Dramas: "Das sind hier wilde Felsen, schwarz und widrig strecken sie sich in den Himmel hinein, und kein fremder Ritter, kein Reisender besucht mehr unser Schloß, man hört gar nichts neues mehr, man erfährt gar nicht, wie es draußen in der Welt zugeht, es ist hier ein betrübtes Leben" (IV/1: 513, Georg); "Berneck ist ein finstrier, trauriger Aufenthalt, es ist mir hier immer zu einsam. Wirds mir doch auf meinem eigenen Schlosse zu enge, ob es gleich besser und freundlicher liegt" (III/3: 498, Reinhard).

<sup>482</sup> Damit spiegelt die Ehe zwischen Walther und Mathilde von Berneck durchaus die Realität mittelalterlicher Ehen zwischen Angehörigen des Adels wieder, welche nicht auf Liebe basierten und so ihren Teil zur Entstehung des Phänomens der Minne und des Minnesangs beigetragen haben.

<sup>483</sup> Vgl. dazu Matthäus 3,17 (die Taufe Jesu Christi im Jordan) sowie Franz Moor in Schillers Schauspiel *Die Räuber* (1781): "Nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und zu Söhnen" (Schiller 1988, 2: 25).

<sup>484</sup> Zu seinem Sohn Reinhard dagegen spricht Walther von Berneck in barschem Ton: "Sohn Reinhard, mir hat noch kein Wort gefallen, das Du bis jetzt gesprochen hast; das müsse besser kommen, sonst sind wir nicht füreinander" (II/5: 486). Entsprechend wählte Reinhard sich bereits in II/1 Leopold von Wildenberg als Vaterfigur und Vorbild aus – "Ihr seid mein Vorbild, mein Heiliger, wenn ich so sagen darf" (471) – und bittet ihn: "Wollt Ihr Euch mein in der Zukunft annehmen?" (472). Zu ihm fühlt sich Reinhold – im Sinne einer Seelenverwandtschaft – hingezogen.

innere Nähe der beiden Figuren wird bereits bei ihrer ersten Begegnung auf der Burg Berneck (Szene I/4) transparent: während die Festgesellschaft ausgelassen feiert und tanzt, sitzen Adelheid und Karl traurig und in sich gekehrt abseits des fröhlichen Treibens:

KARL: [...] Ihr findet auch kein Vergnügen am Tanz, mein Fräulein?

ADELHEID: Wenn ich die Wahrheit gestehn soll, nein!

KARL: Wer könnte es auch in diesen betrübten Zeiten? Mein Vater ist auswärts, so wie Euer Bruder, und wir wissen nicht, was aus beiden geworden ist.

ADELHEID: Ich war noch ein Kind, als Heinrich fortreiste, und doch gräm' ich mich Tag und Nacht um ihn.

KARL: Glaubt mir, es ist auch nur kindisch, sich darüber zu grämen, denn mir geht es gerade so; mein Vater reiste schon früher als viele Ritter und ich möchte mein Blut hingeben, wenn er nur wiederkehrte.

ADELHEID: Er wird, Ihr müßt es glauben. – (I/4: 464)

Nach diesem kurzen Gespräch werden die beiden einander bis zum Ende des vierten Aktes zwar nicht wiederbegegnen, aber in einem Dialog zwischen dem ebenfalls in Adelheid verliebten und vergebens um sie werbenden Reinhard von Berneck und Adelheid in Szene III/1 wird deutlich, daß Adelheids Herz sich zu Karl neigt. Bereits nach wenigen Sätzen erkundigt sie sich nach dessen Befinden:

ADELHEID: [...] Was macht Euer Bruder?

REINHARD: Wohl und auch nicht, wie Ihr es nehmt, er hat ein finstres, trübsinniges Gemüt, ganz das Bild meines gestorbenen Vaters; eben so auffahrend und jachzornig. – Daß er so glücklich ist, daß Ihr Euch nach ihm erkundigt, vermutet er schwerlich. (III/1: 490f.)

Bei ihrem Wiedersehen in Szene IV/3 – nachdem Karl durch den Mord an seiner Mutter zum Verbrecher geworden ist –, das mit der Rückkunft Heinrichs von Orla zusammenfällt, gestehen Adelheid und Karl sich ihre gegenseitige Liebe:

ADELHEID: Ich habe Euch so lange nicht gesehn, ich habe immer viel nach Euch gefragt, – und nun tretet Ihr so vor mich, mit diesem Blick, – ach! das Herz wollte mir springen.

KARL: Himmel! welch unsichtbare Musik jauchzt um mich her? – [...]

[...]

KARL *sinkt zu ihren Füßen nieder*: Bist Du Adelheid? O gib mir ein Unterpfand, daß Du es wirklich bist!

ADELHEID *neigt sich wehmütig über ihn*: Ich bin es, und sei Du auch wieder der Karl, der Du warest. – O wie viel hab ich um Dich gelitten! Hast Du meiner wohl zuweilen gedacht?

KARL: Dein Bild wandelte immer wie ein ferner Schimmer vor mir auf der öden Heide, der bald verlosch und bald freundlich wiederkam. [...] Manchmal wenn ich nicht schlafen konnte, dacht' ich an Dich, und wie ich Dich gesehn und dann sagte eine Stimme aus dem innersten Herzen heraus: O wenn sie dich lieben könnte! – Und dann war es wieder tot um mich und in mir, weil ich glaubte, Du haßtest mich, so wie die übrige Welt.

ADELHEID: Ich liebe Dich, ich habe Dich immer geliebt. – o verachte mich darum nicht, wenn ich

nicht spreche so wie es sich ziemt; ich weiß nicht, wo ich bin, ich weiß nicht, was ich sage: die gewöhnlichsten Dinge erscheinen mir heute anders. Ich kann mich nicht regieren. (IV/2: 521f.)

Die Liebeserklärung Adelheids bewirkt, daß Karl vorübergehend aus seinem Wahnsinn heraustritt und die ihn umgebende Wirklichkeit wieder als solche wahrnimmt.<sup>485</sup> Sein inneres Chaos löst sich auf und Karl konstituiert sich – zum zweiten Mal nach dem väterlichen Ritterschlag – als Individuum<sup>486</sup>:

Kann es eine solche Veränderung geben? Und warum war ich dazu so unvorbereitet? – Selbst diese Menschen die dazwischen traten, haben den holden Klang in meinem Herzen nicht unterdrückt, der früheste Frühling aus den fernsten Kinderjahren ist zurückgekommen, und hat seine glänzendsten wunderbarsten Geschenke mitgebracht. – Ich wage kaum die Augen aufzuschlagen. – Mein Herz ist rein und geläutert, alle Feindseligkeiten halten sich ruhig, – mein Geist schlägt heute zum erstenmal die Falten seines Gefieders auseinander, und ein frohes Erstaunen ergreift ihn über den Glanz der Fittige, über den hellen Äther, dem er sich entgegenträgt. – Wie werd ich unter ihnen sein? Wie sprechen können? Nur weinen, auf dem Boden möchte ich knien, trunken in ihre Augen blicken und so in himmlischer Wonne vergehn. (IV/3: 523)<sup>487</sup>

Aber die Liebe kommt, wie Karl selbst erkennen muß, zu spät und kann deshalb nur versöhnende, nicht erlösende Wirkung haben, da sie nicht stärker ist als die übermenschlichen Mächte des Schicksals<sup>488</sup> bzw. Karls bereits fortgeschrittener Wahnsinn. In Gestalt des Geistes der von Karl erschlagenen Mutter trennen Schicksal oder Wahnsinn die Liebenden im Augenblick des Verlobungsrituals, und Karl fällt in den Zustand des Wahnsinns zurück.

Die Funktion der bedingungslosen, 'romantischen' Liebe Adelheids von Orla – Symbol der Unschuld und Allegorie der Versöhnung – zu dem zum Mörder gewordenen Karl von Berneck liegt demnach primär in der Versöhnung Karls mit der Welt und mit Gott.<sup>489</sup> Das empfindet auch Karl selbst:

<sup>485</sup> Siehe dazu Corkhill (1978: 75): "The prospect of mutual human understanding, compatibility and communication is affirmed, and friendship breaks through the barriers of intense solitude."

<sup>486</sup> Zu F. Schlegels Auffassung, die Liebe besitze eine identitätsstiftende Funktion, siehe Kapitel 2.2. Vgl. außerdem Corkhill (1978: 75), der ebenfalls meint, daß Adelheids Liebe in Karl ein "re-awakening of identity" auslöst.

<sup>487</sup> Vgl. außerdem V/1 (531): "KARL: [...] Mir ist, als ob ich alles vergessen hätte, als ob ich nicht der Karl wäre, von dem mir bisher immer geträumt hatte."

<sup>488</sup> Siehe dazu Kapitel 3.1.6.

<sup>489</sup> Diese Deutung deckt sich mit Tiecks eigenen Aussagen zu seinem Drama: "Der Gedanke, daß die Liebe als Mittlerin auftreten will, war es eigentlich, der mich zu dieser Arbeit begeisterte, das Schicksal (wenn man es so nennen will), ist zwar mächtiger, aber die Brüder sind ebenfalls am Schluß in Liebe versöhnt" (Tieck 1966, 11: XXXIX). Hayms (1914: 38) Interpretation dagegen greift zu kurz und läßt den zweiten Teil des Dramas, in dem die "fatalistischen Nebel" sich gelichtet haben, außer Acht: "Wenn es wirklich, wie Tieck später ausgesprochen hat, der Gedanke war, die Liebe als schuldversöhnende Mittlerin auftreten zu lassen, was ihn ursprünglich zu dieser Arbeit begeisterte, so ist doch dieser Gedanke durch den fatalistischen Nebel, der über dem Stücke lagert, durchaus verdeckt."



KARL: [...] O Adelheid! *er sinkt vor ihr nieder* Du bist ein Engel vom Himmel, der mir die Versöhnung Gottes ankündigt; – auch meinen lieben Bruder hab' ich wieder gewonnen, alles endigt besser als ich dachte. (V/2: 536)

Zugleich aber trägt die Liebe als über das Dramenende hinausweisende Vision den Sieg davon: der Fluch des Berneckschen Geschlechts ist durch den "Brudermord aus Liebe" getilgt, die Burg Berneck wird verfallen, da Reinhard sich entschließt, ins Kloster zu gehen, und das Drama endet auf Schloß Orla, welches während des gesamten Dramas als positiver Gegenpol zur schicksalsumwitterten Berneck-Burg erscheint – als Ort der Liebe, des Friedens und der Heilung, weshalb nur hier die Versöhnung der Brüder Karl und Reinhard möglich ist. Im Schlußbild des Dramas auf der Orla-Burg erblickt das Publikum demnach den 'romantisch'-utopischen und metaphorisch über das rein Private hinausweisenden Entwurf einer von Liebe und Harmonie bestimmten Gesellschaft.<sup>490</sup>

Das hier von Tieck vertretene Liebeskonzept ist durchaus christlich determiniert.<sup>491</sup> Ist es doch ausgerechnet der von einer Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela heimkehrende Heinrich von Orla, der dem wahnsinnig gewordenen Mörder Karl zuerst bedingungslose Liebe entgegenbringt.<sup>492</sup> Adelheid von Orla, Symbol christlicher Reinheit und Unschuld, erscheint als Abbild der christlichen Figur Maria.<sup>493</sup> Dem entspricht, daß Karl erst durch die ihm entgegengebrachte Liebe Adelheids zum christlichen Glauben bekehrt wird, der ihm auf der Burg Berneck verloren gegangen war. Diese christliche Liebe vermag zwar die höllischen Mächte, die nach seiner Tat Besitz von Karl ergreifen, zu bannen, kann aber nichts gegen den ruhlosen, unversöhnlichen Geist der Mutter ausrichten, der wiederum auf den Familienfluch und die höheren Schicksalsmächte verweist (vgl. Kapitel 3.1.6). Karls Melancholie vom Dramenbeginn wäre durch Adelheids Liebe heilbar gewesen, nicht aber sein aus dem Muttermord resultierender

---

<sup>490</sup> Corkhills (1978: 80) Deutung des Dramenschlusses dagegen bleibt auf das Private beschränkt: "At the end of the *Oresteia* the intervention of divine justice breaks the chaine of evil and heralds a new era in which civilisation is destined to triumph over barbarism. In Goethe's *Iphigenie* the gods and men co-operate to reinstate "die ursprüngliche gottgewollte Ordnung des Seins" and in *Hamlet* a new and just order is proclaimed over the bodies of an extinguished royal family with the entrance of Fortinbras. In *Karl von Berneck*, however, only a personal revaluation of values of no universal significance takes place."

<sup>491</sup> Sexualität ist mit dieser unschuldigen christlichen Form der Liebe unvereinbar und in Tiecks Drama vielmehr negativ besetzt, indem sie hauptsächlich mit Leopold von Wildenberg assoziiert wird, weniger stark auch mit Reinhard und Mathilde.

<sup>492</sup> Conrads Liebe zu seinem Herrn Karl von Berneck dagegen wird von der Tat nicht erschüttert.

<sup>493</sup> Zur Bedeutung Marias für die moderne Welt und die 'romantische' Literatur sei hier die Wiederholung eines Zitats aus A.W. Schlegels Wiener Vorlesungen gestattet: "Zu der ritterlichen Tugend gesellte sich ein neuer sittsamere Geist der Liebe, als einer begeisterten Huldigung für echte Weiblichkeit, die nun erst als der Gipfel der Menschheit verehrt wurde, und unter dem Bilde jungfräulicher Mütterlichkeit von der Religion selbst aufgestellt, alle Herzen das Geheimnis reiner Liebe ahnen ließ." (Lohner V: 24)

Wahnsinn. Dank der versöhnenden Liebe Adelheids aber stirbt Karl von Berneck nicht als Mörder in Einsamkeit, Wahnsinn und Verzweiflung, sondern versöhnt, in Liebe und im Kreise seiner Freunde.<sup>494</sup>

### 3.1.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Rittertum, Minnesang, Kruzifix

Tieck verlegt die Handlung seines Dramas ins deutsche Mittelalter und mißt den christlichen Werten jener Zeit, insbesondere dem von den Schlegel-Brüdern hochgeschätzten Rittertum,<sup>495</sup> zentrale Bedeutung bei.<sup>496</sup> Das Schauspiel entwirft zwei gegensätzliche Ritter-Typen: auf der einen Seite steht Leopold von Wildenberg, das große Vorbild Reinhards von Berneck, der sein Betätigungsfeld in der Teilnahme an Turnieren sowie in der Eroberung schöner Frauen sieht und wenig Wert auf die sittliche bzw. moralische Seite des Rittertums legt. Tiecks Gegenentwurf dazu wird von Heinrich von Orla repräsentiert, der zu Dramenbeginn von einem Kreuzzug aus dem Heiligen Land zurückkehrt, vor der endgültigen Heimkehr nach Orla aber noch eine Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela, dem berühmtesten Wallfahrtsort des europäischen Mittelalters, unternimmt, um ein Gelübde seines toten Vaters zu erfüllen, und der sich durch eine christlich konnotierte, allgemeine und bedingungslose Liebe zu den Menschen auszeichnet. Die Figur Walthers von Berneck befindet sich zwischen diesen beiden Extremen: zwar tendiert er zu dem von Heinrich von Orla verkörperten idealen Bild des christlichen Kreuzzugsritters – Karl erwähnt in Szene I/4, daß sein Vater zu den ersten Rittern zählte, die nach Palästina zogen (vgl. 464) –, ist jedoch andererseits jähzornig und aufbrausend und läßt sich schnell zu unüberlegten Taten hinreißen. So zeigt er bereits in der ersten Szene des Stücks eine übereilte Bereitschaft, sich mit Heinrich von Orla zu duellieren, und auch der Zweikampf mit Leopold von Wildenberg hätte durch besonneneres Handeln vielleicht abgewendet werden können. Das für Walther tödlich endende Duell wird zwar durch seinen Zweifel an Mathildes Ehre ausgelöst, entzündet sich aber vorrangig an den Leidenschaften – insbesondere der Eifersucht – beider Ritter (vgl. Szene II/5).

Karls Ritterideal ist literarisch – insbesondere durch die *Geschichte von den Heymonskindern* – geprägt und, wie in Kapitel 3.1.1 gezeigt, vor allem mit gesellschaftlicher

<sup>494</sup> Zur Auflösung der Dramenhandlung vgl. Kapitel 3.1.14.

<sup>495</sup> Gleichzeitig steht Tiecks Drama zweifellos in der Tradition von Goethes *Götz von Berlichingen*, dem deutschen Ritterdrama schlechthin, das Ende des 18. Jahrhunderts eine wahre Flut deutscher Ritterstücke auslöst und zu den Lieblingsdramen des jungen Tieck zählt.

<sup>496</sup> Vgl. auch den von Wackenroder gebrauchten Titel "Orest in Ritterzeiten" für Tiecks *Ur-Berneck*. Zur Mittelalterbezüglichkeit des Dramas siehe auch Scherer (2003: 256f.).

Anerkennung verbunden. Deshalb jubelt er, als ihn sein Vater in Szene II/5 vor den Augen der Familie und Gäste endlich zum Ritter schlägt. Der bitteren Konsequenzen dieses Ritterschlages aber wird Karls sich erst im dritten Akt des Dramas bewußt, als er sich in doppelter Hinsicht dazu verpflichtet fühlt, den Mord an seinem Vater zu rächen:

KARL: Verdien' ich wohl den ritterlichen Schlag, den ich vom tapfern Schwert meines Vaters auf dieser Schulter empfang? Schon ist es so lang, – ach, Conrad! gib dieser Faust Tätigkeit, und diesem Herzen das Recht freier und mutiger zu schlagen. – Oft wenn ich auf meinem einsamen Lager liege und mein trübes Auge gedankenschwer den Flug der Wolken beobachtet, dann ball' ich meine Faust mit heißem Ingrim, dann ist mir, als wenn ich den Geist meines Vaters vorüberschweben sehe, der mir lächelnd winkt, dann nehme ich Dolch und Lanze, dann hör' ich die Streitaxt klirren – und dann wird es Morgen und es geschieht nichts. (III/2: 493)

Schließlich faßt Karl den entscheidenden Entschluß, erwartet Leopold um Mitternacht vor Mathildes Gemach und fordert ihn in durchaus ritterlicher Manier zum Duell:

Wenn Ihr Mut habt, so trifft Ihr mich morgen auf der Wiese im Walde. (III/5: 506)

Da Leopold von Wildenberg zwar einwilligt, aber nichtsdestotrotz Einlaß zum Gemach von Karls Mutter begehrt, findet das Duell an Ort und Stelle statt: Karl tötet Leopold. Während diese Tat mit dem mittelalterlichen Rittercodex vereinbar ist – Karl rächt den Mord an seinem Vater und die nach dem Tod seines Vaters fortdauernde Entehrung seiner Mutter –, wird Karl durch den darauffolgenden Mord an seiner Mutter zum Verbrecher.<sup>497</sup>

Ludwig Tieck verwandelt in seinem *Karl von Berneck* einen antiken Tragödienstoff – die *Orestie* von Aischylos – unter dem Einfluß von Shakespeares *Hamlet* und zeitgenössischen Ritterstücken wie Goethes *Götz von Berlichingen* in ein modernes Drama, das vor einem mittelalterlichen und christlich eingefärbten Hintergrund spielt.<sup>498</sup> Diese Modifikation gelingt dem Autor nicht nur durch die grundlegende Bedeutung des Rittertums innerhalb des Schauspiels, sondern darüber hinaus durch die Einbeziehung des Volksbuchs von den *Heymonskindern* sowie das Einfügen von Minneliedern in I/4 und IV/1,<sup>499</sup> die Wahl des –

<sup>497</sup> Siehe auch Kapitel 3.1.6.

<sup>498</sup> Auch Gerhard Schulz (1983-89, 1: 529f.) sieht ein 'romantisches' Charakteristikum des Schauspiels darin, daß Tieck in diesem Drama tatsächlich "die Verbindung von antikem Stoff mit romantischer, also Shakespearescher Form" realisiert: "Denn ist der dem Wahnsinn anheimfallende Muttermörder Karl von Berneck ein neuer Orest, so hat das Familiengespenst, das in kritischen Momenten auftaucht, offenbare verwandtschaftliche Beziehungen zu denjenigen in Shakespeares Hamlet."

<sup>499</sup> Diese haben jedoch, wie Schottelius (1995: 277, Anm. 319) richtig bemerkt, nur wenig mit der mittelalterlichen Minnevorstellung gemein. Vgl. auch Scherer (2003: 256f.).

christlich besetzten – Johannistages als *dies fatalis*,<sup>500</sup> die Bedeutung des Kruzifixes am Fuße der Burg Berneck, das mehrmals den Schauplatz des Geschehens bildet (so in II/4 und IV/2),<sup>501</sup> und die bereits konstatierte Nähe Adelheids von Orla zur christlichen Figur der Maria.<sup>502</sup> Auch das von Tieck der Vorlage Aischylos' hinzugefügte Motiv des Brudermords, welches allerdings bereits im *Hamlet* eine Rolle spielt,<sup>503</sup> kennt christliche bzw. moderne literarische Vorlagen.<sup>504</sup>

Das Hereinbrechen des "Fantastischen" bzw. "Wunderbaren" – Tieck gebraucht den Begriff des "Wunderbaren" im Sinne von "übernatürlich", im positiven wie negativen Sinne – in das Alltägliche, das mit Friedrich Schlegel ein aus mittelalterlichen Romanen entlehntes Merkmal der 'romantischen' Poesie darstellt, wird von Tieck in Shakespearescher Manier<sup>505</sup> in das Drama integriert. Die Behandlung des "Wunderbaren" aber ist neu, 'romantisch': dem Publikum bleibt bis zum Schluß und über diesen hinaus verborgen, ob die Gespenster und Geister nur im Kopf Karls bzw. Walthers von Berneck gespukt haben oder "real" gewesen sind. Diese Unentscheidbarkeit, die auch Karls Mord an Mathilde, der sowohl auf außermenschliche Schicksalsmächte – das Schwert! – als auch auf Karls Unbewußtes zurückgeführt werden kann, eigen ist und den Status der Bühnenrealität tangiert, verweist auf die Todorovsche Definition des Fantastischen (Todorov 1992), welches sich in der 'Romantik' erstmals in dieser (ambivalenten) Form manifestiert.<sup>506</sup>

### 3.1.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Historische Behandlung eines fiktiven Stoffes

Im Sinne Friedrich Schlegels läßt sich Tiecks Schauspiel als historisches Drama bezeichnen, auch

<sup>500</sup> Der Johannistag bzw. die Johannisnacht fällt auf den 24. Juni und ist dem Geburtstag Johannes' des Täufers gewidmet (vgl. Hölter, in Tieck, I: 1095, sowie den Artikel "Johannistag" im HWdDA, IV: 704ff). Thalmann (1919) sieht im Johannistag keinen *dies fatalis*, sondern nur den Hintergrund des mit diesem Tag verbundenen (allgemeinen) Aberglaubens, den Tieck sich für sein Drama zunutze macht. Für diese Interpretation spricht, daß nur eines der drei im Drama dargestellten Verbrechen, nämlich der Mord an Walther von Berneck, auf dieses Datum fällt.

<sup>501</sup> Scherers (2003: 256) Meinung, daß Kruzifix und Eiche "nur der theatralisch-atmosphärischen Effektuierung des Schaurigen dienen", bleibt – aufgrund der zentralen Bedeutung des Kruzifixes für die Entwicklung der Handlung – kritisch zu hinterfragen.

<sup>502</sup> Darüber hinaus vergleicht Reinhard in Szene I/2 Leopold von Wildenberg mit der christlichen Heldenfigur des Heiligen Georg (vgl. 457), die nach Hölter (in Tieck, I: 1090) ideales Rittertum und die Wiedereroberung des Heiligen Landes in sich vereint.

<sup>503</sup> Hier vergiftet Claudius seinen Bruder, den König von Dänemark, Hamlets Vater.

<sup>504</sup> So den biblischen Mord Kains an seinem Bruder Abel (1. Mose 4) sowie den Mord Fafners an seinem Bruder Fasolt, um an dessen Gold zu kommen (*Edda*). In Leisewitz' Sturm- und Drang-Drama *Julius von Tarent* (1776) geschieht – wie später auch in Schillers *Die Braut von Messina* (1803) – ein aus Liebe zu derselben Frau motivierter Brudermord. Vgl. auch Corkhill (1978: 84, Anm. 5).

<sup>505</sup> Vgl. in Shakespeares *Hamlet* das Auftreten des Geistes von Hamlets Vater. Siehe auch Tiecks Schrift "Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren", in Tieck (I: 685-722).

<sup>506</sup> Vgl. auch Hölter (in Tieck, I: 1083).

wenn diesem weder ein konkretes geschichtliches Ereignis zugrunde liegt noch historische Persönlichkeiten darin auftreten. Entscheidend aber ist, daß *Karl von Berneck* kein mythologisches Drama ist und sowohl die Figuren als auch das Geschehen historisch dargestellt werden, indem der Autor die fiktive Handlung mit einem realen Ort, der im Fichtelgebirge liegenden Burg Berneck,<sup>507</sup> und dem deutschen Mittelalter zur Zeit der Kreuzzüge<sup>508</sup> verbindet. Die historische Behandlung des fiktiven Stoffes wird insbesondere durch das Einbeziehen von typischen Sitten und Gebräuchen der Zeit – wie das Schmücken des Kruzifixes mit Blumen am Johannistag und die Festlichkeiten auf der Burg Berneck – erreicht, die dem breiten Publikum um 1800 nach Meinung der 'Romantiker' vertrauter sind als die griechische Mythologie. Nationale Aspekte hingegen sind im *Karl von Berneck* nicht von Bedeutung.<sup>509</sup>

Dabei geht es Tieck jedoch nicht um die Schilderung historischer Zusammenhänge, sondern im Zentrum des Dramas steht vielmehr eine individuelle, menschliche Problematik sowie das Interesse des Autors an einer modernen Umsetzung des antiken Schicksalsmotivs,<sup>510</sup> wobei die von Friedrich Schlegel geforderte Darstellung der unsichtbaren, übernatürlichen Mächte, die das Weltgeschehen determinieren, hier anhand eines Einzelschicksals – dem des Berneckschen Geschlechts – literarisch umgesetzt wird.

### 3.1.5 'Romantische' Melancholie: Karl von Berneck zwischen Melancholie und Wahnsinn

Neben Schicksal und Liebe stellt die Melancholie eine Haupttriebfeder der Dramenhandlung dar. Schon der Prolog umreißt die melancholische Grundstimmung des Schauspiels<sup>511</sup>:

So wie ein trüber Abend im September,  
Mit feuchtem Nebel, regenschwangern Wolken  
Die schwer vom Himmel hangen, also wird  
Euch dies Gedicht durch das Gedächtnis ziehn. (451)

Von Beginn an stellt die Melancholie einen wesentlichen Reflexionsgegenstand verschiedener *dramatis personae* dar und determiniert den Charakter und das Leben einzelner Figuren,

<sup>507</sup> Vgl. Anm. 2. Während im *Ur-Berneck*, dem sogenannten "Orest in Ritterzeiten", noch konkrete Ortsangaben auf die wirkliche Burg verweisen, hat Tieck diese in der endgültigen Fassung des Dramas gestrichen.

<sup>508</sup> Eine genauere Datierung ist nicht möglich und vom Autor wohl auch nicht beabsichtigt.

<sup>509</sup> Lediglich das als patriotisch zu charakterisierende Lied, welches die gemeinsam mit Walther von Berneck in ihre Heimat zurückkehrenden Knechte in Szene II/4 singen, trägt nationale Züge.

<sup>510</sup> Siehe Kapitel 3.1.6. Vgl. außerdem Kapitel 3.3, denn ein ähnliche Absicht liegt auch F. Schlegels *Alarcos* zugrunde.

<sup>511</sup> Zur Bedeutung des Prologs innerhalb der dramengeschichtlichen Entwicklung Tiecks vgl. Scherer (2003: 257f.).

insbesondere Walthers und Karls von Berneck. Karls Melancholie läßt sich eindeutig als 'romantisch' charakterisieren, da sie aus seiner inneren Zerrissenheit und einem gestörten Verhältnis zu seiner Umwelt erwächst. Das Dramengeschehen läßt aber auch andere Erklärungsmodelle zu, nach denen Karl sein melancholisches Gemüt von seinem Vater geerbt haben bzw. dieses in einem Zusammenhang mit dem Fluch, der auf dem Berneckschen Geschlecht lastet, stehen könnte.<sup>512</sup> Die verschiedenen, in Kapitel 3.1.1 bereits ausführlich dargelegten Stufen der Melancholie Karls, die sich in zahlreichen Selbstreflexionen des Protagonisten spiegeln, münden schließlich in Wahnsinn und Todessehnsucht.

Zentral für den dem Schauspiel immanenten Melancholie-Diskurs ist das folgende Gespräch zwischen Adelheid von Orla, der Hofmeisterin und Reinhard von Berneck in Szene III/1:

ADELHEID: [...] Was macht Euer Bruder?

REINHARD: Wohl und auch nicht, wie Ihr es nehmt, er hat ein finstres, trübsinniges Gemüt, ganz das Bild meines gestorbenen Vaters; ebenso auffahrend und jachzornig. [...]

ADELHEID: Warum ist er nicht froh und heiter?

REINHARD: Es gibt Geister, mein Fräulein, die immer von einem schweren Gewichte zu Boden gezogen werden, das sie selbst nicht kennen: die sich nie mit leichten Schwingen in die Luft erheben, sondern halb aus Eigensinn, halb aus Temperament immer schwer und verdrüßlich sind. Es ist daher ein unangenehmes Geschäft, mit ihm umzugehen.

HOFMEISTERIN: So ist er melancholisch?

REINHARD: Er war es von Jugend auf, und alle, die ihn umgeben, müssen seine Laune entgelten.

ADELHEID: Ihr liebt ihn nicht?

REINHARD: Er vermeidet mich sorgfältig, er traut mir nicht; wie soll ich ihn da lieben können?

ADELHEID: Er ist doch Euer Bruder.

REINHARD: [...] wie ein böser Genius umhüllt ihn jetzt ein dunkler Schatten, der jeden mit Herzensfrost ergreift, der ihm näher tritt.

HOFMEISTERIN: Er sollte einen Arzt um Rat fragen.

REINHARD: Wenn man ihn nur erst dazu bringen könnte, daß er sich für krank hielte; aber so glaubt er sich gesund, und die ganze übrige Welt übel auf.

HOFMEISTERIN: Aber gerade das ist das gefährlichste Zeichen seiner Krankheit: ich habe schon mehrere solche Menschen gekannt, die nachher wieder ganz ordentlich zurecht gebracht wurden.

(III/1: 490f.)

In diesem Gespräch treffen Melancholie-Auffassungen unterschiedlicher Provenienz aufeinander.

Während Reinhards erste Interpretation darauf abzielt, daß Karl das melancholische Gemüt von

<sup>512</sup> Diese These wird innerhalb des Schauspiels von Karls Vater vertreten, der zu Dramenbeginn davon spricht, die Melancholie selbst von seinem Vater geerbt und an seinen Sohn weitergegeben zu haben (vgl. I/1: 454f.). Wie später Reinhard (s.u.) verbindet Walther von Berneck die Melancholie demnach mit dem auf dem Berneckschen Geschlecht lastenden Fluch und macht sie zu einer von übermenschlichen Mächten determinierten Größe, der der Mensch nichts entgegensetzen kann. Der kausale Zusammenhang zwischen Fluch und Melancholie wird auch von den düsteren Beschreibungen der Burg Berneck und ihrer Umgebung unterstützt: "Das sind hier wilde Felsen, schwarz und widrig strecken sie sich in den Himmel hinein, und kein fremder Ritter, kein Reisender besucht mehr unser Schloß, man hört gar nichts neues mehr, man erfährt gar nicht, wie es draußen in der Welt zugeht, es ist hier ein betrübtes Leben." (IV/1: 513)

seinem Vater geerbt habe, räumt seine zweite Erklärung eine Mitverantwortung Karls ein: neben dem – möglicherweise geerbten – Temperament führt Reinhard hier Karls "Eigensinn" ins Feld. Die möglichen Ursachen für Karls Melancholie sind demnach nicht nur außerhalb Karls zu suchen, sondern auch in ihm selbst – eine These, die durch Karls Hang zur Selbstreflexion und seine individuelle Weltdeutung gestützt wird. In diese Richtung weist auch Reinhard's Beobachtung, Karl halte sich selbst für gesund und die Welt für zerrüttet, die auf den 'romantischen' Melancholie-Diskurs der Unvereinbarkeit von Individuum und Welt verweist.<sup>513</sup> Die Hofmeisterin dagegen hält Karls Melancholie für eine Krankheit und empfiehlt deshalb die Behandlung durch einen Arzt, womit sie sich dem Melancholie-Diskurs der Aufklärung annähert, während Adelheid, die das geeignete Mittel für Karls Genesung in der Liebe sieht, da sie glaubt, er sei aus Mangel an Liebe melancholisch geworden ("Ihr liebt ihn nicht?"), ein 'romantisch' zu nennendes Heilungskonzept vertritt, das später auch von ihrem Bruder Heinrich geteilt wird.<sup>514</sup> Daß die Heilung Karls durch Adelheids 'romantische' Liebe mißlingt, läßt sich vor allem darauf zurückführen, daß Karls Melancholie sich zu diesem Zeitpunkt bereits in Wahnsinn verwandelt hat.

Tieck bezieht also verschiedene Melancholie-Diskurse des 18. Jahrhunderts – den psychologischen (in der Nachfolge Moritz') mit denjenigen der Aufklärung, des Sturm und Drang und der 'Romantik'<sup>515</sup> – in sein Drama ein, wobei es ihm jedoch nicht darum geht, mit der Figur des Karl von Berneck ein pathologisches Exempel zu statuieren,<sup>516</sup> sondern vielmehr darum, einerseits verschiedene Steigerungsformen der Melancholie bis hin zum Wahnsinn – aus einer durchaus psychologisch zu nennenden Perspektive – zu dramatisieren und andererseits unterschiedliche Lösungsmodelle zu diskutieren.<sup>517</sup>

<sup>513</sup> Vgl. dazu Karls Bekenntnis, "Ich bin bange, in der Welt weiter zu leben", in Szene I/3 (460).

<sup>514</sup> In Szene IV/2 nimmt Heinrich von Orla Karl mit auf sein Schloß, in der Hoffnung, daß "die helle Gegend, der Garten, meine Schwester" ihn aufheitern (vgl. 518) und in Szene V/2 begrüßt er die Liebe Adelheids zu Karl mit den Worten "Glück zu! er genest dann vielleicht von seiner Melancholie, die das Unglück seines Hauses in ihm erzeugt hat" (535).

<sup>515</sup> Zu den verschiedenen literarischen und historischen Melancholie-Diskursen vgl. Mattenklott (1985: bes. 14-56).

<sup>516</sup> Wenngleich Hölter (in Tieck, I: 1080) Karl von Berneck neben anderen fiktiven Figuren Tiecks wie Emma, Abdallah, Waller und William Lovell als "Experimentalfiguren" bezeichnet, an welchen der Autor "zu praktizieren [versuchte], was er im Anschluß an Moritz theoretisch definieren wollte."

<sup>517</sup> Während Walthers Melancholie direkt in Todessehnsucht (vgl. I/1) und schließlich in den Tod mündet (II/5), durchläuft Karls Melancholie erst verschiedene Steigerungsstufen. Der wesentliche Unterschied aber besteht darin, daß Karl bei seinem Tode mit Schicksal und Welt versöhnt ist, während Walther auf dem Sterbebett das Schicksal verdammt und seine Frau Mathilde verflucht. Vgl. auch Kapitel 3.1.14.

### 3.1.6 *Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal"*: Metaphysisches und psychologisch determiniertes Schicksal<sup>518</sup>

Das Schicksal spielt neben Melancholie und Liebe eine zentrale Rolle innerhalb des Tieckschen Dramas, das in der Forschung als Vorläufer der 'romantischen' Schicksalstragödie gehandelt wird.<sup>519</sup> Tieck gestaltet die Macht des Schicksals ambivalent, indem er sie in eine metaphysische, am blinden Schicksal der Antike orientierte, aber modern gestaltete und eine psychologisch determinierte Schicksalsmacht unterteilt, und bis zum Schluß unentscheidbar bleibt, welche der beiden für die das Dramengeschehen konstituierenden Ereignisse verantwortlich zeichnet.

Das übernatürliche Schicksal konkretisiert sich gleich zu Dramenbeginn in dem bereits erwähnten Familienfluch, der auf dem Hause Berneck lastet<sup>520</sup>:

WALTHER: [...] Jedem von unserm Stamme ist ein alter unversöhnlicher Fluch mitgegeben, der magnetisch nicht von uns läßt. – Ihn erkenn' ich in jedem Ungewitter, in jeder Krankheit wieder [...]. (I/1: 454)

Detailliertere Informationen zu diesem Fluch erhält das Publikum im zweiten Akt des Dramas aus dem Munde des Knappen Franz, dem die inzwischen verstorbene Amme der Brüder Reinhard und Karl von Berneck erzählt haben soll, daß

[...] in jeder Johannisnacht ein eisgraues Gespenst durch das ganze Schloß gehe, die Tapeten und Waffenrüstungen aufmerksam betrachte und auch wohl zu Zeiten mit dem Kopf schüttele. – Das Gespenst trägt einen langen Bart und hält einen großen Stab in der Hand: [...] – Dann stellt es sich vor den Eingang der Burg und streift nächtlicher Weise durch alle Gebüsch und winselt und klagt, und ist giftig für jeden der ihm zufällig nahe kommt. [...] Manchmal trägt es sich mit Gerätschaften des Schlosses und schollert mit weiten Schuhen auf den langen Gängen: es sieht aus einem Fenster der Burg und zieht vor jedem, der vorüber geht und es nicht kennt, eine weiße Kappe ehrbar ab; aber jedermann, den es so grüßt, muß noch in demselben Jahr sterben. [...] So treibt es sein Wesen, bis die Sonne wieder aufgehen will: dann schleicht es winselnd zur Ruhe, man hat es in die Kapelle ganz deutlich gehen sehn, in der die alten Herren liegen. [...] Die alte Wärterin vertraute mir auch zugleich, daß das der erste, uralte Ritter sei, der diese Burg Berneck bewohnt habe; er soll seinen Bruder meuchlerisch umgebracht haben, um sein Vermögen zu bekommen, und darum hat er nun keine Ruhe im Grabe und geht nun an dem Tag herum, an dem die Burg eingeweiht wurde. [...] Das soll nun währen, hat man mir gesagt, bis zwei Brüder in der Familie entstehn, von denen der eine den andern ermordet, ohne daß sich jener widersetzt. – So lautet eine steinalte Prophezeiung und man sagt, daß das Greisgespenst nun sehnlich darauf warte. (II/2: 474f.)

<sup>518</sup> Zum Schicksal in Tiecks *Karl von Berneck* siehe insbesondere die ausführliche Analyse Corkhills (1978: bes. 59-86), deren Positionen hier allerdings nur partiell geteilt werden.

<sup>519</sup> Entsprechend hält Korff (1923-53, 3: 486) gerade das "Schicksalsgefühl" für den "spezifisch romantische(n) Zug des Dramas". De facto aber liegt das 'Romantische' des Tieckschen Dramas gerade in der Verbindung von Schicksal, Melancholie und Liebe.

<sup>520</sup> Der Familienfluch findet sich bereits in Aischylos' *Orestie*.



Der als überirdisches Schicksal fungierende Fluch geht demnach auf ein in der Johannisnacht geschehenes Verbrechen – einen Brudermord – zurück, und ist seither an diese Nacht gebunden, in der der Geist Ulfos durch das von ihm begründete Schloß wandert und seinen Bewohnern Unheil bringt. Erst durch einen neuerlichen Brudermord, der im Einvernehmen mit dem Ermordeten geschieht, kann dieser Fluch aufgehoben werden.

Der erste der insgesamt vier Morde des Dramas geschieht in einer Johannisnacht und steht also allem Anschein nach im Kontext des Fluches. Bei seiner Ankunft auf Berneck, die auf den Abend des 24. Juni fällt, begegnet der heimkehrende Walther von Berneck dem Gespenst Ulfos, dessen Funktion gewissermaßen in der Materialisierung bzw. Sichtbarmachung des Familienfluches auf der Bühne besteht:

[...] *eine kleine weiße Gestalt geht vorüber und grüßt demütig.* [...] DIE GESTALT *mit einer schnarrenden Stimme:* Bin ich keines Dankes wert?  
WALTHER Wer bist Du? – Ich fühle mich wunderbar ergriffen – wer bist DU?  
GESTALT Kennst Du mich nicht?  
WALTHER Nein, Nachtgesell, wahrlich nicht. – Aber Deine Gebärden – *Trompetengetümmel in der Burg.*  
GESTALT *seltsam lachend:* Dir wäre wohl besser, nicht in dieses Schloß zu gehn. – *schleicht vorüber.*  
WALTHER [...] Ich habe wohl ehemals sagen hören, unser Ahnherr, der graue Ulfo wandle einmal des Jahrs umher, seine schwere Schuld abzubüßen, aber ich habe nie daran so recht glauben mögen. – War es dieser? – Er war es wohl nicht. – Und wenn er's war? was kümmerts mich weiter? – Dennoch will ich hineingehn, und jetzt gleich. Wer hat hier zu befehlen als ich? [...] (II/4, 480f.)

Die zitierte Szene kündigt insofern bevorstehendes Unheil an, als es die Erzählung des Knappen Franz assoziiert, in der es heißt: "aber jedermann, den es so grüßt, muß noch in demselben Jahr sterben", und das Gespenst seinem Gegenüber davon abrät, das Schloß zu betreten. Diesen Rat aber beachtet Walther von Berneck nicht, so daß es keine übermenschliche Schicksalsmacht, sondern vielmehr sein eigener Entschluß und freier Wille ist, der ihn schließlich in Todesgefahr bringt.<sup>521</sup> Der sich in der nächsten Szene ereignende Mord an Walther von Berneck steht demnach zwar im Zeichen des Fluches<sup>522</sup> – Johannisnacht, Begegnung mit Ulfo –, entläßt die Beteiligten aber nicht aus der Verantwortung, denn sowohl Walther als auch Mathilde und Leopold tragen eine Mitschuld am Geschehen. Letztlich aber bleibt es unentscheidbar, ob

<sup>521</sup> So auch Corkhill (1978: 62).

<sup>522</sup> Darauf verweisen Walthers letzte Worte: "O verdammtes Schicksal!" (II/5: 488). Corkhill (1978: 61) erkennt in diesem Ausruf Walthers "the deeper mysterious and supernatural quality of fate". Auch Mathilde ahnt die Zusammenhänge zwischen Walthers Tod und dem Familienfluch: "Es ist nicht ohne Bedeutung, daß Walther grade in der Johannisnacht starb, in derselben Nacht, da Ulfo seinen Bruder mordete und diese Burg eingeweiht wurde" (III/4: 498).

Walthers Tod im Zusammenhang mit dem "Fluchschicksal" (Corkhill 1978: 59) steht, wie Walthers letzte Worte nahelegen, oder vielmehr aus den ungünstigen Umständen bei Walthers Rückkehr und den Leidenschaften der beiden Kontrahenten resultiert und damit einer menschlich-psychologischen Schicksalsmacht zuzuschreiben ist.<sup>523</sup>

Weitaus deutlicher wird diese Ambivalenz an Karls Rachemord an Leopold von Wildenberg, dem Mörder seines Vaters. Zwar sind auch hier überirdische Mächte im Spiel, ohne jedoch Karls freien Willen vollständig zu beschneiden, wie schon bei Karls Auswahl eines geeigneten Schwertes in der Rüstkammer des Berneckschen Schlosses deutlich wird:

KARL: [...] – Sieh dies Schwert.

CONRAD: Ich habe mich schon längst gewundert, wie es in Eure Hände kömmt.

KARL: Warum?

CONRAD: Hangt es wieder dort hin, ich bitte Euch.

KARL: Du bist seltsam.

CONRAD: Laßt es immer seltsam und töricht klingen, wenn ich Euch sage, mir graut recht innerlich davor, aber es ist so.

KARL: Desto besser; – siehst Du, Conrad, daß ist das große Rachsword, wodurch ich den Geist meines Vaters versöhnen will.

[...]

CONRAD Es ist ein gefährliches, furchtbares Eisen.

KARL Das soll es sein.

CONRAD Es ist, o laßt mich nicht vergeblich bitten, – es ist ein Mördersword.

KARL Ich will's behalten, Conrad, ich habe es mir zur Rache auserlesen und eingeweiht.

CONRAD [...] ich muß Euch denn sagen, es ist dasselbe Schwert mit dem Ulfo seinen Bruder erschlug. – Ihr wißt doch die Geschichte?

KARL *nachdenkend*: Ja. (III/4: 503f.)

Ähnlich wie zuvor Walther *bewußt* gegen den Rat des Gespenstes seine Burg betritt, wählt auch Karl *bewußt* das Schwert Ulfos für seine Rache aus, um sich mit den dunklen Mächten der Toten – seiner Urahnen und insbesondere Ulfos – zu verbünden, die ihm helfen sollen, den ihm im Umgang mit Waffen überlegenen Mörder seines Vaters zu besiegen.<sup>524</sup> Daß diese Überlegungen in Erfüllung gehen, legt der Tathergang nahe:

KARL: Steh mir bei, Geist meines Vaters! – Rausche Verderben und Verdammnis über mich, wenn ich ihn nicht überwältige. – *er faßt das Schwert mit beiden Händen und haut ihn nieder.*

LEOPOLD: Hülfe! (III/5: 507)

Aber das Schwert fordert noch ein weiteres Opfer: das "tote Werkzeug" (504) bemächtigt sich

<sup>523</sup> Auch Corkhill (1978: 63) sieht die Ursache für diese Doppeldeutigkeit in Gleichzeitigkeit von "psychological components of fate" and "external cosmic power".

<sup>524</sup> Allerdings räumt Corkhill (1978) ein, daß Karls freier Wille begrenzt ist, da ihm Melancholie und Fluch, die seinen Charakter und Willen determinieren, von seinen Ahnen mitgegeben worden sind.

des Willens seines Trägers und läßt Karl auch seine Mutter töten. Dafür, daß an dieser zweiten Tat, einem neuerlichen Verwandtenmord, das mit dem Fluch in ursächlicher Verbindung stehende "Mörderschwert" nicht unbeteiligt ist, spricht die unmittelbar auf den Mord folgende Szene:

Karl stößt das Schwert gegen die Erde, daß es in Stücke springt: Das verdammte Schwert! – O Du hattest wohl Recht, Conrad! –  
[...]  
stillschweigend schleicht das Gespenst des Greises herein, nimmt die Stücke des zerbrochenen Schwertes auf und entfernt sich. (III/5: 508)

sowie Karls spätere Erinnerung an das Geschehene:

Das war eine entsetzliche Nacht, als sich mir die Furchtbarkeit des Gewitters zuerst zu erkennen gab. Sieh, Conrad, da war der Himmel ein weites feuriges Meer, da rissen große Donnerschläge Luft und Wolken in Stücken, da hauste es wie Gespenster um die Burg und nahm ganz meinen armen menschlichen Sinn gefangen, da trug ich jenes törichte Schwert, das wider meinen Willen meine Mutter erschlug. (IV/1: 509)<sup>525</sup>

Sowohl der Verwandtenmord als auch das Schwert Ulfos assoziieren neuerlich den Fluch, der auf dem Berneckschen Haus lastet und damit eine überirdische Schicksalsmacht, der die Menschen ahnungs- und hilflos ausgeliefert sind. Der Muttermord Karls läßt aber auch eine andere Deutung zu, denn abgesehen davon, daß Karl sich *bewußt* mit den dunklen Mächten verbündet, als er das Schwert Ulfos auswählt, ist es durchaus denkbar, daß Karls Unterbewußtsein ihn zu diesem Mord drängt,<sup>526</sup> zeigen doch die Tatumstände, daß Karl kaum Herr seiner selbst ist<sup>527</sup>:

Die Tür im Hintergrund öffnet sich, Mathilde tritt mit einer Leuchte hervor.  
MATHILDE: Welch Geräusch? –  
KARL: Ha, seid Ihr auch da! – Da liegt er! –  
MATHILDE: Er ist wahnwitzig! – Mord! – *sie tritt schnell zurück und verschließt die Tür.*  
KARL: Ja, wahnwitzig, toll, unbändig bin ich. – Aufgemacht, Ehebrecherin! Hörst Du mich nicht! – *er rennt gegen die Tür, sie fliegt auf.*  
Hinter der Szene MATHILDE: – Sohn! Sohn Karl! – *eine Pause, Karl kommt bleich und wahnwitzig zurück.* (III/5: 507)

<sup>525</sup> Das Gewitter, welches Karls Doppelmord in Szene III/5 begleitet, hat zum einen die Funktion, eine schauerliche Stimmung zu erzeugen und verweist zum anderen auf "the cosmological scheme of the play" (Corkhill 1978: 69) und damit auf das Wirken einer metaphysischen Schicksalsmacht.

<sup>526</sup> Das gestörte Verhältnis zwischen Karl und Mathilde wird bereits zu Dramenbeginn transparent. Eingangs des dritten Aktes äußert Karl schließlich seinen Unmut darüber, daß seine Mutter weiterhin eine Liebesbeziehung zu dem Mörder ihres Ehemannes unterhält.

<sup>527</sup> Corkhill (1978: 68) konstatiert: "He is aware from right and wrong, and by making the 'wrong' decision at a crucial moment, falls under the spell of 'Verhängnis'." Zu Corkhills Gegenüberstellung von 'Fluchschicksal' und 'Verhängnis', die hier nicht übernommen wird, vgl. Corkhill (1978: 59).

Karls Muttermord läßt sich demnach nicht eindeutig einer metaphysischen Schicksalsmacht oder Karls Unbewußtem – als psychologischem Schicksal – zuweisen.<sup>528</sup>

In diesem Kontext steht die folgende Überlegung Karls, die er vor dem Rachemord anstellt:

[...] das Leben ist ein großer Baum mit weit ausgebreiteten Zweigen, Wind und Zufall blasen hinein und die Früchte fallen ab. Wenn Du unten schüttelst, so kannst Du nicht voraussagen, welche Tat herunterstürzen wird; oft ist etwas Wunderbares im Wipfel versteckt, das sich oft unversehens mit dem anderen losreißt [...] (III/2: 494)

Die Baummetapher assoziiert Friedrich Schlegels "Räthsel des Lebens"<sup>529</sup>: wie dieses zielt sie auf die Verstrickung des Menschen ins Unendliche, das sich dem Menschen rätselhaft verbirgt. Der Baummetapher – wie dem Tieckschen Drama – läge demnach ein kosmogonisches Weltbild zugrunde, das die Existenz einer höheren Ordnung, die das irdische Dasein determiniert, voraussetzt.<sup>530</sup> Ebenso gut aber läßt sich Karls Metapher auf das Unterbewußtsein des Menschen anwenden: wenn der Mensch *bewußt* einen Entschluß faßt, so kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Umsetzung dieses Entschlusses in die Tat von unbewußten Kräften gesteuert wird, die dazu führen, daß Vorhaben und Ergebnis auseinanderklaffen.<sup>531</sup> Der Verstrickung des Menschen ins Unendliche steht somit seine Verstrickung ins Unbewußte gegenüber, der metaphysischen Schicksalsmacht eine psychologisch determinierte. Diese Ambivalenz, die unentscheidbar werden läßt, ob der Mensch die Verantwortung für seine Taten außerhalb seiner selbst oder in seinem Inneren suchen muß, durchzieht das gesamte Drama, wie auch das Dramenende, Reinhards Todesstoß gegen Karl, der letzte Mord des Dramas, verdeutlicht. Karl erbittet von seinem wiedergewonnenen Bruder Reinhard den Tod, um von seinem Wahnsinn erlöst zu

<sup>528</sup> Siehe dazu auch Thalmann (1919: 22), die das Schicksal bei Tieck in das Innere der Menschen projiziert sieht: "Wenn Karl Moor sagen konnte: 'Ein böses Schicksal waltet über uns', so sagt Tieck (Vittoria): 'Es schlafen in uns gräßliche Gespenster'." Auch Thalmann (1919: 27) erkennt die Ambivalenz des Tieckschen Schicksalsgedankens: "Dämon – Glück – Schicksal – Stern [...]. Wesentlich an allen Ausdrücken bleibt das eine: die innere Determiniertheit und das Rätselvolle."

<sup>529</sup> KFSA XVII (322; xx, 298, 1811). Siehe Kapitel 1.1.1.

<sup>530</sup> Zu dieser Interpretation, die auf das barocke Verständnis des Schicksals sowie des *Theatrum mundi* verweist, vgl. auch die folgende Vorstellung Karls: "Und mit uns spielt das Schicksal wieder auf seine Weise. Nicht wahr? Alles ein großes Spiel, eine Posse, in der fürchterliche und lächerliche Gestalten seltsam durcheinander gemischt sind, die sich gegenseitig nicht kennen und doch durchkreuzen." (IV/2: 516)

<sup>531</sup> Auch Corkhill (1978: 71) begreift das 'Wunderbare' in der Baummetapher als "the activity of the subconscious". Auf die Macht des Unbewußten verweist auch folgender Gedanke Karls: "Der Mensch wird geboren, ohne daß er es weiß, seine innerlichen Gedanken sind Träume, und äußerlich erzeugen sich indes andere Träume, die wir Taten nennen und von denen er nichts weiß" (IV/1: 510).

werden. Es handelt sich demnach um eine bewußte Entscheidung Karls, den Tod von der Hand seines Bruders zu erleiden. Zugleich aber erfüllt der im Einvernehmen vollzogene Brudermord die Prophezeiung und erlöst das Bernecksche Geschlecht damit von seinem Fluch, d.h. im Kontext des Fluchschicksals erscheint der abschließende Brudermord als vorherbestimmt und schicksalhaft und damit unabhängig von Karls Entscheidung.<sup>532</sup>

Die Baummetapher impliziert aber noch etwas anderes: indem Karl von Berneck – im Gegensatz zu seinen Vorfahren und insbesondere im Gegensatz zu seinem Vater Walther – am Baum des Lebens schüttelt, also *handelt*, bietet er dem – wie auch immer gearteten – Schicksal die Stirn. Nur dadurch, daß Karl nicht auf "Wind und Zufall" vertraut, sondern selbst aktiv wird, vermag er sein Geschlecht letztlich von dem Fluch zu befreien und wird – indem er sein Leben opfert – zum Erlöser seiner Familie.<sup>533</sup>

Tieck verbindet demnach in der Ambivalenz eines sowohl kosmologisch als auch psychologisch determinierten Schicksalsbegriffs den antiken bzw. heidnischen Schicksalsgedanken mit einer modernen, an Shakespeares Vorbild entwickelten und auf Freud vorausweisenden Schicksalsauffassung. In dieser Synthese von Antike und Moderne liegt das 'Romantische' seines Schauspiels begründet, obwohl die Gerechtigkeit des christlichen Gottes nicht explizit dargestellt wird. Zudem führt Tieck als Gegenspielerin des Schicksals – wie in Kapitel 3.1.2 bereits gesehen<sup>534</sup> – die (christlich konnotierte) Liebe ein, die von der Figur Adelheids von Orla repräsentiert wird.<sup>535</sup> Tieck selbst formuliert die Absicht seines Dramas im Jahre 1829 rückblickend übrigens wie folgt:

Der Gedanke, daß die Liebe als Mittlerin auftreten will, war es eigentlich, der mich zu dieser Arbeit

<sup>532</sup> Einen ähnlichen Eindruck gewinnt auch Korff (1923-53, 3: 485): "Ja, er [Tieck] behauptet nicht einmal eine wirkliche Kausalität zwischen Schicksal und Ahnung, sondern nur eine wundersame Parallelität." Und bei Hölder (in Tieck, I: 1083) heißt es: "Der tragische Schluß kann naiv als direkte Wirkung der faktischen Geistererscheinung verstanden werden, diese aber auch als psychologische Objektivierung des Schuldkomplexes (Ribbat). Damit ist [...] der Status der Bühnenrealität tangiert, die doppelbödig bleibt, indem sie das Wunderbare inszeniert, die rationale Erklärung aber nicht ausschließt." Diese Ambivalenz und Tiefe des Schicksalsbegriffs unterscheidet Tiecks *Karl von Berneck* von den späteren Schicksalstragödien, in denen die Macht der Objekte nicht mehr hinterfragt wird.

<sup>533</sup> Daß sich auch hierfür eine andere Deutung anbietet, führt Thalmann (1919: 26) vor Augen, die den "Verfall des Geschlechtes" für einen "*natürlich* vor sich gehende[n] Vorgang" hält.

<sup>534</sup> Siehe außerdem Kapitel 3.1.14.

<sup>535</sup> Vgl. Kapitel 3.1.2. Auch Corkhill (1978: 75) sieht in der Liebe den "good genius", den Tieck dem Schicksal entgegensetzt: "Karl's inner transformation from isolation to love, from melancholy to serenity testifies to the activity of the good genius which Tieck hoped might counteract the dark powers." Karl scheint die heilsame und rettende Wirkung der Liebe vorausgeahnt zu haben: "Manchmal, wenn ich nicht schlafen konnte, dacht' ich an Dich, und wie ich Dich gesehn und dann sagte eine Stimme aus dem innersten Herzen heraus: O wenn sie dich lieben könnte! – Und dann war es wieder tot um mich und in mir, weil ich glaubte, Du haßtest mich, so wie die übrige Welt." (IV/3: 522)

begeisterte, das Schicksal (wenn man es so nennen will) ist zwar mächtiger, aber die Brüder sind ebenfalls am Schluß in der Liebe versöhnt. (Tieck 1966, 11: XXXIX)

### 3.1.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Burg Berneck vs. Burg Orla*

Während die Akte I bis III des Dramas – mit Ausnahme der Szenen II/1 und III/1<sup>536</sup> – ausschließlich auf der Burg Berneck spielen, wird das Geschehen im Laufe des vierten Aktes auf die Burg Orla verlegt, wo die Handlung im fünften Akt auch beschließt. Die Burgen Berneck und Orla, die in geringer Distanz zueinander liegen, bilden die beiden gegensätzlichen Pole des Dramas: die finstere, melancholische und fluchbeladene Stimmung Bernecks kontrastiert mit der freundlichen, lichten Welt der Orla-Burg, deren Garten im Drama mehrfach heilende Kräfte zugeschrieben werden.<sup>537</sup> Die damit einhergehende Hell-Dunkel- bzw. Licht-Schatten-Metaphorik verweist mikrokosmisch auf die Gegensätze Tag vs. Nacht und Himmel vs. Hölle und läßt sich in den Antagonismen Liebe (Orla) vs. Familienfluch (Berneck), Hoffnung vs. Verzweiflung usw. fortsetzen. Am Dramenende ist das Bernecksche Geschlecht nicht nur von dem Fluch erlöst, sondern das mit Nacht und Hölle assoziierte Schloß Berneck gar dem Verfall und Untergang preisgegeben, da Reinhard sich nach der Tötung seines Bruders dafür entscheidet, nicht dorthin zurückzukehren, sondern statt dessen in ein Kloster einzutreten. Die Zukunft wird somit symbolisch von den Bewohnern der Licht, Liebe und Frieden symbolisierenden Burg Orla repräsentiert.

Neben diesem die Handlung dominierenden Gegensatzpaar wird das Drama von weiteren Antagonismen geprägt, die im Sinne der Schlegel-Brüder die symbolische Darstellung der als geheimnisvoll wahrgenommenen Welt, wie sie bereits in den gegensätzlichen Burgen manifest wird, ergänzen. So durchzieht etwa der Gegensatz von Leben und Tod das Drama, in dem sich Lebende wie tot fühlen (Walther, Karl)<sup>538</sup> und Tote auferstehen und unter den Lebenden umherwandeln (Ulfo, Mathilde). Dieser Antagonismus mündet wiederum in jenen von Wirklichkeit und Fantastischem bzw. Endlichem und Unendlichem, unvereinbare Extreme, die

<sup>536</sup> Szene II/1 spielt auf Wildenbergs Schloß, Szene III/1 auf der Burg Orla.

<sup>537</sup> So fordert die Hofmeisterin den betrübt wirkenden Reinhard in Szene III/1 auf: "Kommt in unsern Garten, Herr Ritter, der helle Himmel und die grünen Bäume werden Euch heiter machen" (492). Und Heinrich von Orla nimmt den unterwegs angetroffenen, wahnsinnigen Karl bei seiner Heimkehr (IV/2) aus ähnlichen Motiven mit zu seinem Schloß: "Mit Verwundern hab' ich Euch betrachtet, Ritter; kommt, begleitet mich auf mein Schloß, die helle Gegend, der Garten, meine Schwester, sie werden Euch vielleicht heiterer machen" (518).

<sup>538</sup> Vgl. Walther in Szene I/1 (455): "Mir ist wie in einem fest verschlossenen Kerker, in dem ich den Klang der frohen Welt nur aus einer tiefen Ferne höre."

der Protagonist des Dramas in seinem Wahnsinn gleichzeitig wahrnimmt:

KARL: [...] Aber soll der arme Mensch denn nicht wahnsinnig werden, wenn ihn das Wundervollste wie das Gewöhnlichste umgibt? (V/2: 536)

An diesem Einbrechen des von Tieck als das "Wunderbare" bezeichneten Fantastischen bzw. Unendlichen – bspw. in Gestalt des Geistes der toten Mutter – in die Alltäglichkeit der Realität, zerbricht Karls Verstand, der die Simultaneität dieser Gegensätze nicht zu fassen vermag.

Ein weiterer grundlegender Antagonismus des Schauspiels besteht zwischen Sein und Schein bzw. Wahrheit und Täuschung<sup>539</sup> und wird am Dramenende zugunsten des Seins und der Wahrheit aufgelöst. Während insbesondere Leopold von Wildenberg, aber auch Mathilde und Reinhard von Berneck, auf der Seite des Scheins und der Täuschung stehen (vgl. insbesondere die Gespräche zwischen Leopold und Reinhard in II/1 und III/3), positionieren sich Walther und Karl von Berneck, Conrad, Adelheid und Heinrich von Orla sowie Conrads Sohn Wilhelm auf der der Wahrheit und des Seins. Im Widerspruch von Schein und Sein spiegeln sich auch die gegensätzlichen Rittermodelle Leopolds von Wildenberg und Heinrichs von Orla (vgl. Kapitel 3.1.3) und selbst auf der Ebene der Knappen setzt sich derselbe Gegensatz fort: während Georg immer ganz er selbst ist und deshalb von seinem Kameraden als "frommes, gutherziges Kind" und "wahrer Narr" beschimpft wird (vgl. III/2: 495), hält sich Franz an Leopold von Wildenberg und versteht es, aus der neuen Situation nach dem Tod des alten Hausherrn Nutzen zu ziehen (vgl. III/2: 495f.).<sup>540</sup> So reicht die antagonistische Grundstruktur des Dramas bis in die Figurenkonstellation hinein, die von gegensätzlichen Figurenpaaren bestimmt wird: Karl von Berneck vs. Reinhard von Berneck, Walther von Berneck vs. Leopold von Wildenberg, Mathilde von Berneck vs. Adelheid von Orla usw.

Die Auflösung der sich im Irdischen manifestierenden Gegensätze wird vom Autor in das Jenseits projiziert, wie in Karls paradiesischer Vision nach Adelheids Liebeserklärung transparent wird:

Es ist als wenn der Mond mit den Sternen zusammenklingt, als wenn Melodien durch den Flimmerschein wehen. – Es schwärmt jauchzend durch die Wipfel hin, das schönste Leben sinkt golden aus dem offenen Himmel nieder, – dies ist kein irdisch Leben mehr, Vergangenheit und Zukunft sind versunken, und eine selige, überirdische Gegenwart macht mein menschliches Herz

<sup>539</sup> Ein Widerspruch, der mit Mattenklott (1985) für die literarische Epoche der Empfindsamkeit zentrale Bedeutung hat.

<sup>540</sup> Zur Bedeutung der Knappenszenen vgl. auch 3.1.12.

erzittern. (V/1, 530f.)

In dieser synästhetischen Vision sind alle irdischen Widersprüche überwunden: Vergangenheit und Zukunft haben sich in einer ewigen Gegenwart vereint, die auf das Jenseits, das Unendliche verweist.

Die in Friedrich Schlegels Mikrokosmos-Begriff mitschwingende "unendliche Fülle" bzw. "Mannichfaltigkeit" spiegelt sich in der oben aufgezeigten Synthese unterschiedlicher Melancholie-Diskurse (vgl. Kapitel 3.1.5). Darüber hinaus vereint das Schauspiel Poesie und Philosophie, indem Tieck philosophische Reflexionen – hauptsächlich Walthers und Karls von Berneck – über Schicksal und Melancholie in das Dramengeschehen integriert.

### 3.1.8 *Priorität des Gefühls*: Melancholie und Liebe als Triebfedern der Handlung

Der Sukzession der Handlung in Tiecks *Karl von Berneck* liegt eine an den Berneckschen Familienfluch gebundene Finalstruktur zugrunde, welcher jedoch nicht alle Szenen des Dramas untergeordnet sind.<sup>541</sup> Vielmehr werden die Kontinuität der Spannung sowie die Linearität der Handlung – ähnlich wie in Shakespeares *Hamlet* – immer wieder durch Karls Reflexionen gestört bzw. retardiert (vgl. bes. Szene III/2).<sup>542</sup> Insgesamt aber bleiben Aufbau und Handlungslogik mit mehreren Peripetien und einem retardierenden Moment der traditionellen Tragödie verpflichtet: am Ende des zweiten und dritten Aktes schlägt die Handlung jeweils ins Negative um und führt zu einer Steigerung der Melancholie Karls, die sich nach dem dritten Akt sogar in Wahnsinn verwandelt, der bereits auf die sichere Katastrophe vorauszuweisen scheint. Das Ende des vierten Akts dagegen läßt – mit der Rückkehr Heinrichs von Orla und Adelheids Liebesgeständnis – neue Hoffnung aufkeimen: das Geschehen wendet sich noch einmal ins Positive – bis der Geist der Mutter jeden Glauben an ein glückliches Ende schwinden läßt, das Stück aber nicht in eine Katastrophe, sondern in Versöhnung mündet.

<sup>541</sup> Entsprechend kritisiert A.W. Schlegel in seiner *Volksmärchen*-Rezension im *Athenäum* "weniger das Einzelne als die Kraftlosigkeit des Ganzen" (*Athenäum* I.1: 176). Szafarz (1997: 30) führt dazu aus: "Tieck verstößt [...] gegen den klassischen Dramenaufbau, indem er das Geschehen nicht von Szene zu Szene fortschreitend darbietet, sondern vielmehr in isolierten prägnanten Einzelszenen entfaltet. Sie enthalten u.a. statische, retardierende Momente."

<sup>542</sup> Gerade aufgrund des retardierenden Charakters von Shakespeares *Hamlet* und Goethes *Wilhelm Meister* charakterisiert F. Schlegel diese Werke in seiner *Meister*-Rezension als 'romantisch' (vgl. Kapitel 1.1.1).



Trotz Finalstruktur wirkt der Gesamteindruck des Dramas primär auf das Gefühl.<sup>543</sup> Diese Wirkung erwächst zunächst aus der dem Schauspiel zugrundeliegenden Melancholie Karls<sup>544</sup> sowie aus den verschiedenen theatralischen Effekten, die der Erzeugung unterschiedlicher Stimmungen dienen.<sup>545</sup> Darüber hinaus erscheinen die das Drama leitmotivisch durchziehenden Erkundigungen Adelheids nach Karl von Berneck sowie Reinhardts unüberwindbar wirkende Abneigung gegen seinen Bruder besonders gefühlsintensiv. Die Auflösungen dieser Leitmotive in Adelheids und Karls gegenseitiger Liebeserklärung (Szene IV/3) sowie in der Versöhnung der Brüder (Szene V/1) wirken, zum einen durch die sich in der Sprache artikulierende Verwirrung Adelheids<sup>546</sup> und zum anderen durch das Umschlagen der Tötungsabsicht Reinhardts in – durch Erinnerungen an die gemeinsam verbrachte, glückliche Kindheit hervorgerufene – Bruderliebe und Versöhnung, unmittelbar auf die Emotionen des Publikums. Diese psychologische Perspektive Tiecks<sup>547</sup> zielt eindeutig auf das Gefühl.

Weiterhin liegen die immer wieder eingeschobenen Knappenszenen, die eher eine pittoreske Ergänzung als wirklich notwendige Bestandteile des Plots darstellen, außerhalb der Handlungslogik.<sup>548</sup> Sie eröffnen eine andere Perspektive auf das Geschehen, indem sie dieses "von unten" reflektieren, und bieten zugleich Momente der Entspannung zwischen den zum Teil durchaus grausam zu nennenden Szenarien.<sup>549</sup>

### 3.1.9 *Organische Form*: Synthese von Antikem und Modernem

Das vom Autor als Trauerspiel bezeichnete und in fünf Akte gegliederte Drama ist, abgesehen von dem in Versen gehaltenen Prolog, vollständig in Prosa verfaßt, die jedoch an drei Stellen durch das Einfügen von – laut Szenenanweisung zu singenden – Liedern, zwei Minneliedern (Szenen I/4 u. III/1) und einem patriotischen Heimatlied (Szene II/4) unterbrochen wird. Wie in Kapitel 3.1.8 gesehen, entspricht der Handlungsaufbau weitgehend dem Modell der traditionellen

<sup>543</sup> Es scheint sogar so, als könne der folgende, auf die Geschichte von den Heymonskindern gemünzte Wortwechsel zwischen Karl und Conrad dem Drama als poetologisches Motto vorangestellt werden: "CONRAD: Ach! ich kann diese Historie immer nicht ohne Tränen erzählen. KARL: Und ich muß weinen, wenn ich zuhöre." (I/3: 458f.)

<sup>544</sup> Aus diesem Grund steht immer wieder Karls Innen- und Gefühlsleben im Fokus des dramatischen Interesses.

<sup>545</sup> Zu den theatralischen Effekten vgl. Kapitel 3.1.11.

<sup>546</sup> Vgl. Adelheids Liebesgeständnis in IV/3: "Ich liebe Dich, ich habe Dich immer geliebt. – O verachte mich darum nicht, wenn ich nicht so spreche, wie es sich ziemt; ich weiß nicht, wo ich bin, ich weiß nicht, was ich sage: die gewöhnlichsten Dinge erscheinen mir heute ganz anders. Ich kann mich nicht regieren." (522; Hervorhebungen: BO)

<sup>547</sup> Vgl. auch Hölter (in Tieck, I: 1083).

<sup>548</sup> Hierzu zählt neben den Dialogen zwischen Franz und Georg auch die kurze Szene mit den heimkehrenden Knechten Walthers in II/4.

<sup>549</sup> Siehe auch Kapitel 3.1.12.

Tragödie, während die Prosa auf eine moderne Behandlung in der Nachfolge Shakespeares, Lessings sowie des Sturm und Drang verweist.

Die Dauer der Dramenhandlung ist zwar nicht genau bestimmbar,<sup>550</sup> aber von der Rückkehr Walthers von Berneck und Heinrichs von Orla aus Palästina in Szene I/1 bis zu dem das Drama beschließenden Brudermord Reinhards an Karl (Szene V/2) verstreichen wenigstens einige Wochen, wenn nicht gar Monate.<sup>551</sup> Während die Einheit der Zeit dabei innerhalb der einzelnen Akte im wesentlichen gewahrt bleibt,<sup>552</sup> liegen zwischen den Akten – mit Ausnahme der Akte IV und V – größere und unbestimmt bleibende Zeiträume. So erhält das Publikum in Szene III/2 einen Hinweis darauf, daß der zweite und dritte Akt durch einen relativ großen Zeitraum voneinander getrennt werden, indem Karl sich, bezogen auf den Mord an seinen Vater, gegenüber Conrad beklagt: "Schon ist es so lang" (493). Diese Art der Zeitgestaltung unterstützt die Selbständigkeit der einzelnen Akte gegenüber dem Dramenganzen.

Auf ähnliche Art und Weise behandelt Tieck auch die Einheit des Ortes. Die insgesamt 18 Ortswechsel des Dramas stellen zugleich die einzige Gliederung der Akte dar und werden hier deshalb als Szenen gedeutet und behandelt.<sup>553</sup> Zwar konzentriert sich die Handlung auf die unweit voneinander gelegenen Burgen Berneck und Orla, zeigt aber zum einen immer neue Räumlichkeiten dieser Burgen, die auf Berneck von einem "finstren Gemach" (Szene III/5), über Vorsaal und Saal sowie die Rüstkammer der Burg bis hin zum Schloßgarten reichen, und wechselt zum anderen in Szene I/1 zu einem weit entfernt gelegenen Seeufer und in Szene II/1 zu Wildenbergs Schloß, dessen Lage und Distanz zur Burg Berneck unbekannt bleibt. Die Haupthandlung aber konzentriert sich auf die Burgen Berneck und Orla, die – wie in Kapitel 3.1.7 gezeigt – zwei gegensätzliche Pole ein- und derselben Welt darstellen.<sup>554</sup>

Die Einheit der Handlung dagegen liegt einerseits in dem Berneckschen Familienfluch, dessen Prophezeiungen sich im Laufe des Dramas allesamt erfüllen, und damit in der von August

---

<sup>550</sup> Die einzigen konkreten zeitlichen Hinweise beschränken sich auf die Johannismacht (II/3-5), die auf den 24. Juni verweist, sowie auf den drei Tage umfassenden Zeitraum zwischen den Szenen II/1 und II/3-5 und die insgesamt sechzehn Jahre währende Abwesenheit Walthers von Berneck. Diese Daten aber geben keinerlei Aufschluß über den zeitlichen Gesamtrahmen der Dramenhandlung.

<sup>551</sup> In diesem Zeitraum reist Heinrich von Orla nach Santiago de Compostela, um im vierten Akt schließlich endgültig nach Orla zurückzukehren.

<sup>552</sup> Mit Ausnahme des zweiten Aktes, in welchem bereits zwischen der ersten und den nachfolgenden Szenen eine zeitliche Distanz von drei Tagen liegt.

<sup>553</sup> Die hier vorgenommene Numerierung der einzelnen Ortswechsel als Szenen soll der besseren Orientierung dienen.

<sup>554</sup> Die kurzen Schwenks ans Seeufer, zur Ankunft der heimkehrenden Kreuzzugsritter, und zu Wildenbergs Schloß scheinen auf das Medium des Films vorauszuweisen, das die adäquate Abbildung eines simultanen Geschehens an verschiedenen Orten ermöglicht.

Wilhelm Schlegel intendierten "höheren Sphäre", andererseits in der Melancholie des Protagonisten begründet, die zugleich die Grundstimmung des Dramas ausmacht.<sup>555</sup>

Form und Inhalt sind in Tiecks *Karl von Berneck* demnach weitgehend kongruent, weshalb durchaus von einer organischen Form gesprochen werden kann. Eine Mischung verschiedener Gattungen, wie sie Friedrich Schlegel in seiner 'romantischen' Dramenpoetik vorschlägt, findet jedoch trotz der eingefügten Lieder und der sehr umfangreiche Dramenhandlung, die im Zusammenspiel mit der Prosaform und der Selbständigkeit der Teile durchaus auf das Genre des Romans verweist, nur in begrenztem Maße statt. Durch die Verbindung traditioneller und moderner Formelemente aber realisiert Tieck eine Synthese von Antike und Moderne, die das Schauspiel als 'romantisch' auszeichnet.

### 3.1.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Wirkungsvolles Zusammenspiel von Poesie, Malerei und Musik*

Sowohl auf sprachlicher als auch auf theatralischer Ebene gestaltet Tieck seinen *Karl von Berneck*, insbesondere durch die Einbindung von musikalischen und malerischen Elementen, zu einem wirkungsvollen pittoresken Schauspiel.

Das im Sinne der Schlegel-Brüder pittoreske Ausmaß des Dramas beginnt mit dessen umfangreichem Personal, das neben den zwei adligen Familien der Berneck- und der Orla-Burg, deren Bediensteten, dem Herausforderer Leopold von Wildenberg sowie dem als Boten fungierenden Rudolph von Ebenburg weitere Ritter, Damen, Knappen und Knechte sowie Geister aufführt (vgl. 450) und somit weit über die klassische Zahl des Tragödienpersonals hinausreicht. So tragen die immer wieder eingeschobenen Gespräche zwischen den Knappen Franz und Georg (vgl. die Szenen I/2, II/2, III/2 und IV/1) zu einem pittoresken Gesamteindruck des Dramas bei und die durch das umfangreiche Personal ermöglichten Massenszenen in den zwei Festszenen auf Burg Berneck (Szenen I/4 und II/5), die als Hintergrund für die Melancholie und Einsamkeit Karls von Berneck und Adelheids von Orla (Szene I/4) sowie für den Mord an Walther von Berneck (Szene II/4) dienen, sind ebenso wirkungsvoll gestaltet wie die verschiedenen Gespensterszenen (vgl. bes. die Szenen II/4 und V/1).

Die pittoreske Wirkung des Schauspiels setzt sich in der von Nacht, Finsternis, Mondschein und Gewittern geprägten Atmosphäre der einzelnen Szenen fort. Vor allem die Berneck-Burg ist

---

<sup>555</sup> Vgl. Kluge (1980: 188), der die Einheit des 'romantischen' Dramas in dessen Geist bzw. Stimmung erkennt.

stets von einer bedrohlich anmutenden Finsternis umgeben, die auf den Familienfluch verweist und eine schauerliche, zum Erhabenen tendierende Stimmung erzeugt, die sowohl über den Nebentext als auch sprachlich transportiert wird.<sup>556</sup> Darüber hinaus bezieht Tieck Geräusche und Musik in die dramatische Stimmungserzeugung ein, wie insbesondere in den Szenen II/4 und 5 sichtbar wird, in denen das Geschehen unterhalb der Burg Berneck spielt, vor dem aus Anlaß des Johannistages mit Blumenkränzen geschmückten Kruzifix.<sup>557</sup> *"Trompeten und Pauken aus der Burg"* (479) künden indirekt vom Beginn des von Mathilde veranstalteten Festes. Kurz darauf begegnet der heimkehrende Walther von Berneck *"eine(r) kleine(n) weiße(n) Gestalt"* – dem Geist Ulfos –, die ihm *"mit einer schnarrenden Stimme"* davon abrät, das Schloß zu betreten (vgl. 480). Und wie zur Unterstützung dieses Ratschlags verwandeln sich Klänge aus der Burg in ein – bedrohliches – *"Trompetengetümmel"* (481). Die nächste Szene zeigt Mathilde und Leopold im *"Vorsaal auf der Burg, man hört Musik durch die Wand und Tanzen"* (483). Doch die Zweisamkeit wird abrupt gestört: *"(d)rei starke Schläge am Burgtor, der Türmer bläst"* (483), woraufhin Mathilde *"laut aufschreiend"* entflieht. Als Mathilde jedoch in dem angekommenen Gast ihren Gemahl erkennt, verstummt die Musik – *"[...] die Musik schweigt"* (485) – und es entsteht eine unheilvolle, spannungsgeladene Stimmung, die auf das kommende Unglück vorausweist. Die Einbindung von Musik scheint in diesen Szenen Prinzipien der späteren Filmmusik vorwegzunehmen: die Musik unterstreicht bzw. kontrapunktiert das dramatische Geschehen, indem sie das Publikum in eine schauerliche und/oder spannungsgeladene Stimmung versetzt. Eine ähnliche Funktion erfüllt das durch Geräusche und Lichteffekte dargestellte Gewitter, das Karls Rachetat in Szene III/5 mit Donnern und Blitzen begleitet, während das nächtliche Gewitter in Szene IV/1 Karls Wahnsinn eindrucksvoll nach außen projiziert.

Musik wird aber auch direkt – in der Form gesungener Lieder – in die Dramenhandlung integriert. So tritt in den Szenen I/4 und in IV/1 ein Minnesänger auf, während die heimkehrenden Knechte Walthers von Berneck in Szene II/4 aus Freude über die Ankunft in der Heimat ein patriotisches (Heimat-)Lied anstimmen. Diese Lieder vermitteln einen pittoresken

---

<sup>556</sup> Gleichwohl deutet der Autor die Gestaltung der Bühnenbilder nur an, ohne sie ausführlich und detailliert zu beschreiben, womit einerseits ein gewisser Spielraum für die Inszenierung bleibt, was aber andererseits – gerade mit Blick auf Tiecks Vorlesetheater in Dresden (vgl. Günzel 1997) – auch dahingehend gedeutet werden kann, daß eine Inszenierung des Stücks gar nicht intendiert wird. Das Bühnenbild in Szene II/4 mutet trotz der knappen Beschreibung wie ein Gemälde an: "Man sieht erhöht die Burg, unten steht rechts eine alte Eiche, links ein hohes Kruzifix, das mit Blumenkränzen behängt ist." (478)

<sup>557</sup> Tatsächlich sind Blumenkränze im Mittelalter vielerorts von Bedeutung für die Feier des Johannistages. Vgl. HWdDA (IV: 704ff.).

Eindruck der Sitten der im Drama dargestellten Zeit des deutschen Mittelalters.<sup>558</sup>

Die im Zentrum des Stücks stehende Melancholie Karls, die sich im Laufe des Dramas zum Wahnsinn steigert, wird, wie in Kapitel 3.1.5 angemerkt, vom Autor vorrangig theatralisch, nämlich durch die im Nebentext beschriebene Gestik und Mimik in Szene gesetzt, wie folgende Szenenanweisungen veranschaulichen: "*Karl sitzt auf einem niedrigen Schemel und hört aufmerksam Conrad zu*" (458); "*KARL stürzt aus dem Hintergrunde hervor auf seine Knie*" (468); "*KARL umarmt ungestüm seinen Vater, dann die Mutter und den Bruder*" (486); "*Karl steht allein in einer Ecke, stumm und betrübt, den Blick auf den Boden geheftet*" (492); "*KARL auffahrend*" (492); "*KARL nachdenkend*" (504); "*KARL [...] zusammenfahrend*" (509); "*KARL heftig*" (516); "*Karl der indes immer in tiefen Gedanken gestanden hat*" (517); "*Karl ist in sich verloren und wacht dann auf, betrachtet Adelheid aufmerksam und geht dann zu ihr*" (521); "*KARL träumend*" (531); "*KARL weinend*" (532); "*er sieht sich furchtsam um*" (536); "*er steht knirschend da*" (537).<sup>559</sup>

Das Schlußbild des Dramas schließlich erscheint schlechthin als Gemälde und ist deshalb in die Tradition des um 1800 in Deutschland sehr beliebten *Tableau vivant* zu stellen: die verbleibenden *dramatis personae* bilden eine traurige Menschengruppe um den knienden Reinhard, der seinen sterbenden Bruder Karl – in einer an eine Pietà erinnernde Manier – in den Armen hält (vgl. 540).

Tieck erreicht in seinem *Karl von Berneck* demnach eine im 'romantischen' Sinne pittoreske Wirkung, indem er andere Künste sowie Geräusche in das Schauspiel integriert.

### 3.1.11 "*Drastisch*": Rhetorik und Effekt: Gespenster und Verbrechen

Sowohl die vier innerhalb der Handlungszeit geschehenden Morde, von denen drei unmittelbar auf der Bühne dargestellt werden,<sup>560</sup> als auch die fantastisch-schauerlichen Auftritte der Geister Ulfos und Mathildes<sup>561</sup> lassen sich als drastische Elemente bezeichnen, die im Kontrast zu den

<sup>558</sup> Darüber hinaus stehen insbesondere die Minnelieder auch in einer inhaltlichen Beziehung zum Dramengeschehen.

<sup>559</sup> Der insgesamt nicht sehr umfangreiche Nebentext des Dramas ist zwar einerseits für eine potentielle Inszenierung gedacht, andererseits aber – auch in Anbetracht der Tatsache, daß dieses Schauspiel niemals aufgeführt worden ist – als episches Element zu deuten, das den Part des Erzählers im Roman – bzw. Lesedrama – ersetzt.

<sup>560</sup> Daß der Muttermord – als einziger – hinter der Szene geschieht, wird von Hölter (in Tieck, I: 1097) auf die antike Tragödienästhetik zurückgeführt: "Bluttaten und Greuel wie Mutter- und Kindermord, selbst Tieropfer werden in der griechischen Tragödie nicht auf offener Bühne dargestellt." So auch Scherer (2003: 254, Anm. 214).

<sup>561</sup> Auch hier steht das Drama in der Tradition der Shakespeareschen Schauspiele, insbesondere des *Hamlet*, sowie in der Nähe des Schauerromans und der fantastischen Literatur. Schulz' (1983-89, 1: 530) Meinung, Tiecks *Karl von*

poetischen, ja teilweise lyrischen Szenen um den melancholischen Protagonisten stehen und eine effektvolle Wirkung auf das Publikum erzielen sollen. Während die Auftritte des Gespenstes Ulfo in den Szenen II/4 und III/5 im Kontext des Familienfluches stehen, erscheint der unversöhnliche Geist Mathildes als materialisierte Seite des Wahnsinns Karls von Berneck.

Zahlreiche Gewitter bestimmen zudem die Stimmung des Dramas und erfüllen ebenfalls eine primär wirkungsästhetische Funktion: so unterstützt das durch Donner und Blitze auf der Bühne darzustellende Gewitter in den Szenen III/4 und 5 die schauerliche Atmosphäre des Geschehens, deutet aber zugleich auf die kosmologische Dimension des Dramas hin:

KARL: Hörst Du den Donner? – Gott spricht zu mir, jetzt fürchte ich ihn! – *laut schreiend* O rette mich, laß mich entfliehn! *er stürzt hinaus [...]*. (III/5: 508)

Die drastischen Szenen des Dramas dienen also keiner reinen Effekthascherei, obgleich Tieck selbst davon spricht, "das Gespenstische an die Stelle des Geistigen" untergeschoben zu haben (vgl. Tieck 1966, 11: XXXIX) und damit eine der Wirkung geschuldete Oberflächlichkeit kritisiert, der es an geistiger Tiefe bzw. Bedeutung mangelt, vielmehr bilden sie ein ausgleichendes Gegengewicht zu den poetischen Szenen um Karl von Berneck, die allein auf der Bühne keinerlei Wirksamkeit erzielen würden. Die Orientierung dieser Szenen am zeitgenössischen Schauerroman ist sowohl dessen zeitgenössischer Popularität als auch der Thematik des Dramas geschuldet, wirkt aber keinesfalls lächerlich, wie Schulz (1983-89) meint.<sup>562</sup>

### 3.1.12. *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Die Knappenszenen

Zwar überwiegt in dem als Trauerspiel bezeichneten Stück eindeutig das tragische Moment, aber es enthält auch solche Szenen, die mit August Wilhelm Schlegel auf eine Mischung tragischer und komischer Elemente in der Tradition Shakespeares verweisen:

---

*Berneck* mache "eher den Eindruck eines dramatisierten gotischen Romans als den einer modernen 'Orestie' im ritterlichen Gewande", ist trotzdem nicht zuzustimmen, denn die Geistererscheinungen sind sowohl in der *Orestie* des Aischylos (in Gestalt der Erinnyen) als auch in Shakespeares *Hamlet* (der Geist des Vaters), den beiden literarischen Vorlagen für den *Karl von Berneck*, gegeben, werden also nicht erst von Tieck eingefügt, sondern nur neu interpretiert.

<sup>562</sup> Schulz (1983-89, 1: 530) bezeichnet das Drama weiter als "Schauerromantik in der Nähe des Lächerlichen" (vgl. auch Anm. 100).

In Shakespeares Dramen sind die komischen Szenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale selbst dadurch übertäubt würde: jedoch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienen sie schon belauscht zu werden; ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren. (Lohner VI: 138)

Genau diese Eigenart der Shakespeareschen Schauspiele scheint Tieck – über den direkten Weg der eigenen Shakespeare-Rezeption – auf sein Drama anzuwenden: sie spiegelt sich in den Gesprächen zwischen den Knappen der Berneck-Burg Georg und Franz, die zwar nicht unbedingt als komisch zu bezeichnen sind, aber eine andere Perspektive auf das Dramengeschehen und die "Verhältnisse ihrer Herrschaften" eröffnen. In Szene II/2 bildet der Fluch, der auf dem Berneckschen Geschlecht lastet, den Mittelpunkt des Dialogs, während der clevere Franz seinem Freund Georg in Szene III/2 berichtet, inzwischen zum – gut bezahlten – Vertrauten des neuen Burgherren, Leopold von Wildenberg, avanciert zu sein, und in Szene IV/1 schließlich interessieren sich die beiden für Karls Wahnsinn und den Fortgang der Geschehnisse.<sup>563</sup>

Auf geradezu absurde Weise komisch erscheint dagegen die Begegnung zwischen Walther von Berneck und dem Burgvogt der Berneck-Burg bei Walthers Rückkehr, wobei die scheinbare (Situations)Komik bereits deutliche Anzeichen des kommenden Unheils enthält<sup>564</sup>:

*Burgvogt mit einem Knecht der eine Fackel trägt, er ist halb betrunken.*

BURGVOGT: [...] – Du, was war das da draußen?

KNECHT: Ein fremder Ritter.

BURGVOGT: Sage, ein fremder Teufel, ein verhenkerter Unglücksrabe, der uns mitten in die Freude hineinfliegt. Das sind die lästigsten Gesellen, da reiten sie erst am Tage weit und breit herum, verirren sich in der Nacht, um dann mit ihrem Pochen eine lustige Gesellschaft zu stören.

*Walther von Berneck tritt auf, ein Knecht mit einer Fackel.*

WALTHER: Gott grüß Euch, Herr.

BURGVOGT: Gott dank' Euch gar freundlich. Was ist Euer Begehrt?

WALTHER: Könnte ich die Hausfrau sprechen? Ich bringe Ihr Kunde von ihrem Manne.

BURGVOGT: Nun, das ist uns herzlich lieb, daß der Alte doch wieder von Zeit zu Zeit etwas von sich hören läßt.

WALTHER: Ihr scheint lustig zu sein.

BURGVOGT: Ein kleines Tänzchen, wenn's Euch so gefällt.

WALTHER: Mir gefällt es aber nicht.

[...]

BURGVOGT: Ihr seid also Herr Walther?

WALTHER: So scheints.

BURGVOGT: Und im Ernst und in der Wahrheit?

WALTHER: Wenn Ihr nüchtern seid, dürft Ihr mich nur beschaun. (II/5: 484f.)

<sup>563</sup> Auch auf das Gespräch der zwei Knechte Walthers von Berneck in Szene II/4 ist im Kontext der Knappenszenen zu verweisen.

<sup>564</sup> Diese Szene erinnert an die Pförtnerszene (II/3) in Shakespeares *Macbeth*.

In der Gestalt des Burgvogts und den von ihm gebrauchten Vergleichen des ankommenden Ritters mit dem Teufel bzw. Unglücksraben spiegelt sich der wahre Zustand des moralischen Verfalls auf der Berneck-Burg, den Mathilde mühsam hinter einer Fassade von Normalität und Freude zu verbergen sucht.

Die verschiedenen Intermezzi der Bediensteten verweisen also auf die Gattung der Komödie und stellen eine zusätzliche, unabhängige Sicht auf das tragische Geschehen dar.

### 3.1.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper<sup>565</sup>

Im *Karl von Berneck* läßt sich über die allgemeinen Analogien des 'romantischen' Dramas zur Oper wie die Kontraststruktur, eine gewisse Selbständigkeit der Teile, die pittoreske Integration verschiedener Künste und die Priorität des Gefühls hinaus keine Tendenz zum Genre der Oper ausmachen, wenngleich Friedrich Schlegel Shakespeares Schauspiel *Hamlet*, das eine wichtige Vorlage für Tiecks Drama darstellt, als Oper bezeichnet hat. Das Fehlen der für die Oper typischen spektakulären Bühnenbilder und die Unterordnung der paradigmatischen unter die syntagmatische Struktur des Dramas führen dazu, daß der Gesamteindruck des Dramas nicht auf die Oper verweist.

### 3.1.14 *Auflösung*: Versöhnung

Tiecks Drama schließt mit dem in Liebe und auf Karls Wunsch hin ausgeführten Brudermord Reinhards an Karl von Berneck, der diesen von seinem Wahnsinn und den irdischen Leiden befreien soll, in einem *Tableau vivant*:

REINHARD: [...] hält [den toten] *Karl fest in seinen Armen* [beide niederkniend], *die übrigen bilden eine traurige Gruppe über ihnen*. – *Der Vorhang fällt*. (540)

Wenige Augenblicke zuvor haben sich die beiden Brüder – unmittelbar nach Reinhards Versuch, seinen schlafenden Bruder aus Eifersucht zu töten – versöhnt (vgl. Szene V/1). Damit sind eigentlich alle – verbleibenden – *dramatis personae* miteinander versöhnt, doch als Heinrich im Begriff ist, die Verlobungszeremonie zwischen Adelheid und Karl vorzunehmen, vereitelt der

<sup>565</sup> Wird ein Merkmal der Schlegelschen Dramenpoetik nicht erfüllt, entfällt der individuelle, auf das jeweilige Drama bezogene Teil der Zwischenüberschrift.



zwischen die Liebenden tretende Geist Mathildes den glücklichen Dramenausgang und bewirkt einen Rückfall Karls in den Wahnsinn.<sup>566</sup> Deshalb bleibt Karl – der mit Corkhill (1978: 79) noch im Besitz seiner geistigen Kräfte ist und die Freiheit der Selbstbestimmung hat – nur der letzte Ausweg in den Tod:

The Furies who have taken possession of his mind do not allow him to continue in the hope that he may have expiated his guilt through penance [...] and now the only escape from their grasp, from the inner determinants of madness, lies in death.

So mündet das Schauspiel zwar nicht in ein auf die Komödie verweisendes glückliches Ende, aber auch nicht in eine Katastrophe, sondern vielmehr in Harmonie: Karl ist mit seinem Bruder Reinhard versöhnt und akzeptiert am Ende sein Schicksal. Durch die Art und Weise seines Todes befreit Karl das Haus Berneck von seinem Fluch,<sup>567</sup> ihm selbst aber bringt der Tod die Erlösung von seinen irdischen Leiden.<sup>568</sup>

Die abschließende Versöhnung kündigt sich bereits ab Szene IV/3 unterschwellig an, wobei Adelheid von Orla als Allegorie bzw. Personifizierung der Versöhnung agiert, wie Karls Reaktion auf Adelheids Liebeserklärung zeigt:

KARL: Ich höre den Chorgesang der beflügelten himmlischen Bewohner, sie haben einen Sünder wieder angenommen. (IV/3: 522)

In der letzten Szene des Dramas wird diese Funktion Adelheids noch deutlicher:

KARL: [...] O Adelheid! *er sinkt vor ihr nieder* Du bist ein Engel vom Himmel, der mir die Versöhnung Gottes ankündigt [...] (V/2: 536)

Die Auflösung des Dramas entspricht insofern dem Friedrich Schlegelschen Modell der Versöhnung als die finale Harmonie durch Liebe – die Liebe Heinrichs, Adelheids und

<sup>566</sup> Diese Intervention ist nicht unbedingt auf die Unversöhnbarkeit des Geistes Mathildes zurückzuführen, sondern kann auch als Fingerzeig Gottes gedeutet werden, daß Karls Verbrechen nicht ungesühnt bleiben darf.

<sup>567</sup> Vgl. das Gespräch zwischen Franz und Georg in Szene II/2: "Das soll nun währen, hat man mir gesagt, bis zwei Brüder in der Familie entstehen, von denen der eine den andern ermordet, ohne daß sich jener widersetzt" (Franz, 475). Entsprechend ruft Conrad aus: "Himmel! wird nun endlich dies Haus beruhigt sein?" (V/2: 540). Reinhard's Ankündigung, in ein Kloster eintreten zu wollen, bedeutet jedoch gleichzeitig das Ende des Berneckschen Geschlechts.

<sup>568</sup> Auch Hölter (in Tieck, I: 1083) entdeckt in Karls Tod erneut die Doppelbödigkeit, die das gesamte Drama determiniert: "Der tragische Schluß kann naiv als direkte Wirkung der faktischen Geistererscheinung verstanden werden, diese aber auch als psychologische Objektivierung des Schuldkomplexes (Ribbat 1978: 78). Damit ist [...] der Status der Bühnenrealität tangiert, die doppelbödig bleibt, indem sie das Wunderbare inszeniert, die rationale Erklärung aber nicht ausschließt."

schließlich auch Reinhards – ausgelöst wird. Zudem verweist das Schlußbild des Schauspiels auf eine höhere, unendliche und christlich determinierte Ordnung bzw. auf ein Leben nach dem Tod, und damit auf metaphysische Pointe der "Wiedergeburt" (Friedrich Schlegel).<sup>569</sup> Damit läßt sich das Dramenende im Sinne Friedrich Schlegels als modern, christlich und 'romantisch' bestimmen.<sup>570</sup>

Die Analyse anhand des Merkmalkatalogs zeigt, daß Tiecks *Karl von Berneck* die Vorstellungen der Schlegel-Brüder von einem 'romantischen' Drama in überraschend hohem Maße erfüllt. Lediglich eine Tendenz zur Oper fehlt dem Schauspiel, während es mit der Darstellung der inneren Zerrissenheit des zentralen Charakters, der Verbindung des Dramengeschehens mit mittelalterlicher und christlicher Mythologie, der allmählichen Steigerung der Melancholie des Protagonisten zum Wahnsinn, der Synthese von Heterogenem sowie der Mischung tragischer und komischer Elemente zentrale Punkte der 'romantischen' Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels realisiert und die weiteren Merkmale ansatzweise erfüllt. Die Einschätzung des Tieckschen Dramas als "vorromantisch" ist mithin nicht länger haltbar und muß revidiert werden, auch wenn die Entstehung des *Karl von Berneck* zeitlich mit dem Beginn der Entwicklung der frühromantischen Dramenpoetik durch Friedrich und August Wilhelm Schlegel zusammenfällt, so daß ein direkter Einfluß der Friedrich und August Wilhelm Schlegelschen Theoreme auf Tiecks Schauspiel auszuschließen ist. Gründe für die aufgezeigten Analogien sind vielmehr in dem auch von Tieck und Wackenroder mitgeprägten frühromantischen Zeitgeist und dem gemeinsamen Vorbild Shakespeares zu suchen.<sup>571</sup>

---

<sup>569</sup> Vgl. die letzten Worte der Beteiligten: Adelheid: "O Gott!"; Conrad: "Himmel!"; Reinhard: "Lebe wohl, Bruder" (V/2: 540).

<sup>570</sup> Die abschließende Versöhnung steht in einem deutlichen Gegensatz zum Tod Walthers, der, wie dessen letzte Worte nahelegen, zu F. Schlegels Modell des Untergangs tendiert.

<sup>571</sup> Zur Bedeutung Wackenroder und Tiecks für die deutsche Frühromantik siehe Lippuner (1965).

### 3.2 August Wilhelm Schlegel: *Ion. Schauspiel in fünf Aufzügen* (1801/02): Das Experiment einer 'Romantisierung' der Antike

August Wilhelm Schlegels<sup>572</sup> im Jahre 1801 verfaßtes Drama *Ion*<sup>573</sup> nimmt innerhalb der für die Analyse ausgewählten deutschen Schauspiele eine Sonderstellung ein, da es die 'Romantisierung' eines antiken Originaldramas beabsichtigt. Schlegels *Ion* liegt das gleichnamige Drama des Euripides, dem dritten und letzten großen griechischen Tragiker neben Aischylos und Sophokles, zugrunde, über welches August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen urteilt:

Ion ist ebenfalls eins der vorzüglichsten Stücke des Euripides; wegen der anmutigen Schilderung von Jugend, Unschuld und priesterlicher Heiligkeit. Doch fehlt es nicht an Unschicklichkeiten, Krücken, Laxitäten, Wiederholungen, und einer großen Lüge am Ende. (VÄ I: 766)

Als moderne Bearbeitung eines griechischen Originaldramas steht Schlegels *Ion* in seiner Zeit neben Goethes *Iphigenie auf Tauris* (endgültige Fassung 1786), Hölderlins *Tod des Empedokles* (1797-1800) sowie verschiedenen Dramen Heinrichs von Kleist und entspricht der zeitgenössischen Tendenz, sich die Antike durch Modernisierung bzw. 'Romantisierung' anzueignen.<sup>574</sup> Diese 'Romantisierung' antiker Dramen symbolisiert gewissermaßen den Übergang von der Antike zur Moderne und stellt insofern eine Art Zwischenstufe auf dem Weg zum 'romantischen' Drama dar.

Daß August Wilhelm Schlegel mit seinem *Ion* keine Nachahmung des antiken Originals, sondern vielmehr eine Neuschöpfung beabsichtigt, erhellt aus seinen eigenen Worten:

Bloße Nachahmung ist aber in den schönen Künsten immer fruchtlos: auch was wir von andern entlehnen, muß in uns gleichsam wiedergeboren werden, wenn es poetisch hervorgehen soll. (Lohner

<sup>572</sup> Im folgenden Kapitel bezieht sich der Gebrauch des Namens Schlegel und seiner Ableitungen ohne Vornamen stets auf August Wilhelm Schlegel, während Friedrich Schlegel immer unter Hinzufügung des Vornamens bzw. der Initiale F. erwähnt wird.

<sup>573</sup> Die Arbeit bezieht sich auf den Abdruck des Schauspiels in: A.W. Schlegel: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Eduard Böcking, Bd. 2, Hildesheim / New York: Olms, 1971, 45-146 (Reprografischer Nachdruck der dritten, sehr vermehrten Ausgabe Leipzig 1846).

<sup>574</sup> Vgl. auch folgendes Notizbuchfragment F. Schlegels: "[...] *Achilles* viell[eicht] ein guter Gegenstand für ein Griech[isches] Trauerspiel, wo sich ein <xp[christlicher] Geist, Liebe> hinein legen ließe.>" (KFSA XVII: 141; xvii, 102, 1808). Und Goethe schreibt am 26. Mai 1799 an Wilhelm von Humboldt: "[...] so fällt mir ein was wir neulich bei Durchlesung der Euripidischen Stücke zu bemerken glaubten: daß sich nämlich zu der Zeit dieses Autors der Geschmack schon offenbar zu dem was wir Drama nennen hinneigte. Die *Alkestis* ist auffallend von dieser Art sowie der *Ion*, die *Helena* und mehrere. Nur wird dort durch ein Wunder das Unauflöslche gleichsam beiseite gebracht; bei uns muß die Rührung statt des Wunders eintreten." (Goethe <sup>2</sup>1968: 380). In diesem Kontext ist vielleicht Goethes sehr positive Aufnahme des A.W. Schlegelschen Dramas zu sehen. Der Hinweis auf Goethes Brief ist Petersen (1974: 106) zu verdanken.

V: 20)<sup>575</sup>

Vielmehr soll der neue, moderne *Ion* sowohl eine Kritik des Originals als auch ein eigenständiges Kunstwerk darstellen:

Wenn ich mit meinem *Ion* meinen Zweck erreicht habe, so muß er selbst die beste Kritik von jenem enthalten, wie er ja nun durch die öffentliche Erscheinung allen und jeden Kritiken Preis gegeben wird. (VÄ I: 766f.)

Der Anspruch, den August Wilhelm Schlegel an sein Schauspiel stellt, entspricht somit dem von seinem Bruder Friedrich in *Über Goethe's Meister* entworfenen poetischen Kritik-Begriff:

Und was kann wohl anders entstehen als ein Gedicht, wenn ein Dichter als solcher ein Werk der Dichtkunst anschaut und darstellt?

[...]

Der Dichter und Künstler [...] wird die Darstellung von Neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen; er wird das Werk ergänzen, verjüngern, neu gestalten. (Athenäum I.2: 344f.)

August Wilhelm Schlegels *Ion* ist demnach als ein neues, eigenständiges und modernes Kunstwerk zu deuten, welches durch die Kritik über das Originaldrama hinausweist.<sup>576</sup>

Die Uraufführung des Schlegelschen *Ion* findet am 2. Januar 1802 unter Goethes Leitung am Weimarer Hoftheater statt. Da die gewünschte Anonymität des Verfassers nicht aufrechtzuerhalten ist, kommt es aufgrund der persönlichen Feindschaft der Schlegel-Brüder mit Kotzebue und seinen Anhängern zu einem "Theaterskandal",<sup>577</sup> der eine Welle anonymer Rezensionen des aufgeführten Schauspiels auslöst – eine gedruckte Fassung erscheint erst im Frühjahr 1803 –, welche jedoch zum Großteil von August Wilhelm Schlegel selbst und seinen

<sup>575</sup> In seinem – ebenfalls in der *Zeitung für die elegante Welt* abgedruckten – "Schreiben an den Herausgeber" reagiert Schlegel mit folgenden Worten auf die von verschiedenen Seiten geführte Diskussion um die Originalität seines Schauspiels: "Bei der Frage über die Originalität eines Kunstwerks scheint es mir einzig darauf anzukommen, ob das Ganze desselben nach einer eigenthümlichen Idee wiederum ursprünglich entworfen ist. Die Benutzung fremdartiger Elemente bei der Bearbeitung, wofern sie nur organisch assimiliert, nicht bloß mechanisch zusammengefügt sind, thut dabei keinen Eintrag [...]. Ist das Werk wahrhaft ein Ganzes, so sind auch alle Einzelheiten nur relativ zu nehmen, und so werden die aus der Vorarbeit eines andern benutzten in dem Zusammenhange eine ganz andere Bedeutung erhalten." (*Zeitung für die elegante Welt* 101: 808f.).

<sup>576</sup> Dabei ist die grundsätzlich moderne Anlage des Originaldramas aber Voraussetzung für Schlegels Interesse an Euripides' Stück, wie A.W. Schlegels Berliner Vorlesungen bestätigen: "(Es ließe sich eine interessante Untersuchung darüber anstellen, wie sich schon in manchen alten Dichtern, namentlich im Euripides [auch im Ovid] das Streben nach dem Romantischen äußert, welches aber, wegen des Übergewichtes einer Bildung von ganz entgegengesetztem Charakter, entweder roh oder verworren, oder gleich in der Entstehung corrumpt erscheint. [...])" (VÄ I: 765).

<sup>577</sup> Siehe dazu Reichard (1987).

engsten Freunden verfaßt werden.<sup>578</sup> Es folgen weitere fünf Aufführungen der Goethe-Inszenierung in Weimar, Lauchstädt und Rudolstadt.<sup>579</sup> Iffland inszeniert Schlegels Schauspiel im Mai 1802 am Berliner Nationaltheater, wo es zu insgesamt drei Aufführungen kommt.<sup>580</sup> Die zeitgenössischen Urteile über Schlegels *Ion* reichen von absoluter Begeisterung – Caroline Schlegel, Schelling, Redtel – über Anerkennung – Goethe – bis hin zu vernichtender Kritik – Caroline und Johann Gottfried Herder. Beim breiten Publikum aber fällt Schlegels Stück durch.<sup>581</sup>

Neben der umfangreichen Arbeit Reichards (1989) liegen bislang kaum literaturwissenschaftliche Untersuchungen vor, die Schlegels Schauspiel in den Kontext der 'Romantik' stellen.<sup>582</sup>

### 3.2.1 *Zentraler Charakter*: Ion – halb Mensch, halb Gott

Als zentraler Charakter des Dramas agiert Ion, der Titelheld,<sup>583</sup> dem im Verlauf der Handlung Vergangenheit und Zukunft erhellt werden, indem er seine wahren Eltern kennen- und lieben lernt und Aufnahme in eine gesellschaftlich hochgestellte Familie – das Herrscherhaus von Athen – findet.

Gleich in der ersten Szene, in der Ion – allein – die Bühne betritt, wird angedeutet, was das belebte Publikum (aus der griechischen Mythologie) bereits weiß, ohne daß es – wie bei Euripides – im Prolog verkündet werden muß: Ion ist der Sohn Apollos. Scheinbar unbewußt nennt der den Tempel Apollos schmückende Ion den Gott "Vater" (I/1: 47) und spricht von dessen "väterliche(m) Arm" (I/1: 48). Zudem wird seine Figur als menschliches Abbild Apollos gestaltet, was dramenintern darin begründet liegt, daß Ion im Tempel des Apollo, unter den Händen von dessen Priesterin, der Seherin Pythia, aufgewachsen ist und so schon sehr früh mit

<sup>578</sup> Vgl. den 2. Jahrgang der *Zeitung für die elegante Welt* (1802), insbesondere die Ausgaben 7, 41, 81-83, 90, 91, 100, 101.

<sup>579</sup> Und zwar am 4. Januar 1802 in Weimar, am 29. Juli und 9. August 1802 sowie am 6. August 1803 in Lauchstädt und am 24. August 1803 in Rudolstadt (vgl. Burkhardt 1891: 138).

<sup>580</sup> A.W. Schlegel selbst kennt nur die Berliner Inszenierung, bei den Weimarer Aufführungen ist er nicht zugegen.

<sup>581</sup> Siehe Reichard (1987: bes. 244-273).

<sup>582</sup> Eine Ausnahme bildet Ritzer (2002). Darüber hinaus stehen bislang vorwiegend Vergleiche des Schlegelschen Schauspiels mit dem antiken Original im Zentrum des literaturwissenschaftlichen Interesses (vgl. etwa Ennen 1998, Petersen 1974 sowie Stockum 1962).

<sup>583</sup> Ion tritt in 15 der insgesamt 23 Szenen des Dramas auf, wobei ihm die höchste Anzahl an Monologen (4) zugedacht ist.

den Attributen dieses Gottes in Berührung kommt. Als Ebenbild Apollos,<sup>584</sup> "der bald mit Pfeil und Bogen spielt, / Bald mit der Leier allgewaltig auftritt" (I/2: 52),<sup>585</sup> weiß auch Ion sowohl mit Pfeil und Bogen umzugehen als auch die Leier zu spielen und erhält vom Dichter ausreichend Gelegenheit, diese Begabungen unter Beweis zu stellen (vgl. bes. die Szenen II/1, III/2, IV/3).<sup>586</sup>

Daß Pythia den Säugling – auf den Tag genau sechzehn Jahren vor dem Einsetzen der Dramenhandlung – auf der Schwelle des Tempels gefunden hat,<sup>587</sup> kennzeichnet Ion symbolisch als Schwellenfigur und damit als ein Wesen, daß zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen steht und – als Halbgott bzw. Halbmensch – beide Seiten in sich vereint. Daraus aber erwächst Ion kein (innerer) Konflikt, wie er spätere Schwellen- bzw. Übergangsfiguren der 'Romantik' kennzeichnet, sondern die göttliche Abkunft adelt ihn vielmehr und macht ihn zu einem besonderen, edel gesinnten Menschen.<sup>588</sup> Ion zeichnet sich aus durch eine "kindlich fromme Haltung [...], die Schlegel fast mehr noch als Euripides betont" (Stockum 1962: 188),<sup>589</sup> unbedingte Wahrheitssuche,<sup>590</sup> die im Laufe des Dramas zur Identitätssuche wird, stürmische Jugend, Gerechtigkeitsinn und – eine sowohl den Göttern als auch den Menschen geltende – Liebe. All diese Eigenschaften aber resultieren aus dem Apollon-Mythologem bzw. aus der

<sup>584</sup> Petersen (1974: vgl. 114) bemerkt, daß Goethes Weimarer Inszenierung die Nähe zwischen Ion und Apollo noch stärker betont als Schlegel, der sie in seinem Drama zugunsten der menschlichen Familie eher zurücknimmt.

<sup>585</sup> Nach Ennen (1997: vgl. 195f.) verweist Schlegels Apollon-Mythologem gleichzeitig auch auf Aufklärung, Klassik und Sturm und Drang, indem es Wahrheit (Sonne, Licht), Kunst (Leier) und Bewegung (Pfeil und Bogen) miteinander verbindet. Die symbolische Deutung Ennens erscheint allerdings etwas überzogen, zumal sie die eigentliche Intention A.W. Schlegels, ein "Familiengemälde" zu schaffen, nicht berücksichtigt: "Mit der Konfiguration der mythologischen Figuren im *'Ion'* sollen also [...] Situation und Aufgabe des modernen Dichters symbolisch nachgezeichnet werden" (Ennen 1997: 198). Andererseits erblickt auch Reichard (1987: 127) in der Figur Ions das Ideal des Künstlers: "In August Wilhelm Schlegels Drama verkörpert Ion das Ideal des Künstlers, der in enger Verbindung zu den Göttern steht und die Idee der reinen und überirdischen Schönheit in der Kunst zur Erscheinung bringt."

<sup>586</sup> Allem Anschein nach identifiziert sich Ion sogar mit seinem "Göttervater", wie die noch immer der Exposition angehörende Szene I/5 zeigt, in der Kreusa ihm ihre eigene Geschichte als die einer Freundin erzählt und Apollo anklagt, sich nicht seines Kindes angenommen zu haben. Dieser Vorwurf trifft Ion tief, verehrt er doch den Gott wie einen Vater. Dennoch weigert er sich, Apollo zu "schelten":

Den Gott zu schelten, scheut sich meine Zunge,  
Nicht, weil ich knechtisch fürchten ihn gelernt,  
Nein, weil des Vorwurf Widerhaken schmerzlich  
Zurück sich wenden in mein eignes Herz. (I/5: 69)

<sup>587</sup> Vgl. Pythia in I/2:

Ich trat, wie eben jetzt, vor diese Pforte,  
Frühmorgens in das Heiligtum zu gehn.  
Da fand ich dich hier auf der Schwelle liegend,  
Den neugebornen Säugling; zwar in Windeln  
Gehüllt, in einem Körbchen wohl verwahrt [...] (I/2: 50)

<sup>588</sup> Schlegel vertieft das Motiv der Schwellenfigur jedoch weder in die eine noch in die andere Richtung.

<sup>589</sup> Hierin wird Schlegels moderne Behandlung des antiken Dramas deutlich: das Verhältnis der Menschen zu Apollo nähert sich dem Verhältnis des modernen Menschen zum christlichen Gott an.

<sup>590</sup> Vgl. dazu auch Reichard (1987: 125): "Ions Sehnsucht nach dem Gott ist im übertragenen Sinne als Suche nach der Wahrheit zu verstehen."

Jugend des Protagonisten, der auch bei Schlegel nicht zum Individuum gestaltet wird, sondern eine mythologische, der Antike verhaftete Figur bleibt.

So wird Ion, der zwar zum einen als Schwellenfigur gekennzeichnet ist und zum anderen mit sechzehn Jahren zwischen Kindheit und Erwachsensein steht,<sup>591</sup> weder von einem inneren Konflikt gequält, noch muß er innere oder äußere Kämpfe gegen ein feindliches Schicksal bestehen. Auch in dieser Hinsicht wird Ion von August Wilhelm Schlegel demnach nicht in einen modernen oder gar 'romantischen' Helden transformiert.<sup>592</sup>

### 3.2.2 'Romantische' Liebe: Christlich konnotierte Familienliebe

Gegenüber dem Original des Euripides erfährt die Liebe in Schlegels Schauspiel eine Aufwertung und stellt eine Haupttriebfeder der Handlung dar. Zum einen ist sie als Familienliebe präsent, die nach einigen Verwicklungen und der Vorstufe der "zutrauenden Liebe" (August Wilhelm Schlegel)<sup>593</sup> schließlich in die glückliche Vereinigung von Ion, Kreusa und Xuthus als Familie mündet (Szene V/3)<sup>594</sup>:

ION  
O Wonn und Segen, ihr geliebten Eltern,  
Zum ersten Mal gemeinsam mir begrüßt! (V/3: 143)

Der Aspekt der Familienliebe wird vom Autor – im Nachhinein und in Auseinandersetzung mit der Schellingschen Rezension<sup>595</sup> – besonders hervorgehoben:

Die Albernheiten, welche man in unserem Zeitalter mit dem Familienwesen getrieben hat, können das

<sup>591</sup> Entsprechend kann Ions Begegnung mit seinen wahren und seinen zukünftigen Eltern an seinem 16. Geburtstag als Initiationsritual gedeutet werden.

<sup>592</sup> Die den modernen, 'romantischen' Helden charakterisierende innere Zerrissenheit findet sich vielmehr in Kreusa, der zweiten Hauptfigur des Dramas. Diese macht sich einerseits Vorwürfe, ihren neugeborenen Sohn ausgesetzt zu haben, erhebt diese Vorwürfe aber auch gegen Apollo, der sie als unschuldiges junges Mädchen verführt hat, ohne sich jedoch – allem Anschein nach – um die Folgen zu kümmern. Andererseits hat sie ihrem Ehemann Xuthus nie von dieser vorehelichen Liaison erzählt, so daß ein glückliches, unbeschwertes Eheleben von vornherein unmöglich ist. Es ist demnach Kreusa, die im Laufe des Dramas innere und äußere Kämpfe gegen das scheinbar feindlich gesinnte Schicksal ficht, um am Ende versöhnende Harmonie mit Ion, Xuthus und Apollo zu erlangen. Dennoch verbleibt auch Kreusa im Stadium einer mythologischen Figur.

<sup>593</sup> Vgl. *Zeitung für die elegante Welt* 101 (810).

<sup>594</sup> Während Euripides' Interesse vor allem dem Mutter-Sohn-Konflikt gilt, stärkt A.W. Schlegel die Rolle Xuthus' (insgesamt 8 Auftritte) und verlagert den Schwerpunkt damit auf die Familie.

<sup>595</sup> Schelling veröffentlicht in den Ausgaben 90 und 91 der *Zeitung für die elegante Welt* ebenfalls eine anonyme Rezension des Schlegelschen *Ion*, die sich vordergründig mit Schlegels Reaktion auf Carolines Besprechung der Weimarer Premiere auseinandersetzt (vgl. Reichard 1987: bes. 265-269).

nicht aufheben, daß alles Menschliche von der Familie aus, und auf sie zurückgeht. [...] Ich war mir recht bewußt, daß ich im *Ion* nur ein heroisches Familiengemählde aufstellen konnte, und ich hätte meinen Vorteil schlecht verstanden, wenn ich nicht auf kindliche und mütterliche Liebe einen starken Nachdruck gelegt hätte. (*Zeitung für die elegante Welt* 101: 811)

Zum anderen aber, und das erscheint als die eigentliche 'romantische' Neuerung gegenüber Euripides, bestimmt die Liebe in Schlegels *Ion* das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen bzw. umgekehrt. Dies wird daran unverkennbar deutlich, daß der Schlegelsche Apollo Kreusa nicht – wie jener des Euripides – vergewaltigt hat, sondern statt dessen an Kreusas "gottgleiche(r) Schönheit" entzündete Liebe zu ihr empfand:

Gottgleiche Schönheit lockte Götter oft ja schon  
Zu nahn in Liebe [...] (V/4: 145, Apollo)

Demzufolge wird Apollo bei Schlegel als liebender Gott dargestellt, der sich nicht nur seines Kindes Ion und dessen Schicksal annimmt, sondern auch der das Kind aussetzenden Kreusa und dem zum Stiefvater erwählten Xuthus wohlgesonnen ist und sich diesen dreien am Dramenende – als Zeichen seiner Liebe – in menschlicher Gestalt zeigt.<sup>596</sup> Anders als im *Ion* des Euripides wird somit auch Xuthus in Apollos Vertrauen und Liebe einbezogen und in die wahren Geschehnisse eingeweiht. Auf diese Art und Weise vereitelt der 'romantische' Autor die – auf diese Art zugleich kritisierte – "große Lüge am Ende" (VÄ I: 766) des Euripideischen Dramas und läßt Xuthus den Gottessohn nicht als, sondern *wie* einen eigenen aufnehmen.<sup>597</sup> Indem August Wilhelm Schlegel Apollo in einen liebenden Gott verwandelt, rückt er ihn stark in die Nähe des christlichen Gottes, der den Frühromantikern als die Inkarnation der absoluten Liebe gilt.<sup>598</sup> Diese grundsätzliche Liebe Apollos spürt auch Ion in sich. So wendet er sich nach der vermeintlichen Wiedererkennung des (leiblichen) Vaters in Xuthus in Szene II/2 nicht nur voller Dank an Apollo – "Mein unsichtbarer und olymp'scher Vater" (II/2: 82) –, sondern bittet seinen menschlichen Vater auch, einmal im Jahr nach Delphi zurückkehren und seine Pflegemutter Pythia besuchen zu dürfen, und überzeugt Xuthus in Szene V/1 davon, den wegen des

<sup>596</sup> Auch Pythia, Apollos Priesterin und Ersatzmutter Ions, ist in dieser Szene anwesend.

<sup>597</sup> Euripides dagegen läßt Xuthus über das Dramenende hinaus in dem Glauben, in Ion seinen leiblichen Sohn gefunden zu haben. Athene fordert Ion und Kreusa im Namen Apollos sogar explizit dazu auf, Xuthus die Wahrheit zu verbergen.

<sup>598</sup> Die Nähe zum Christentum scheint auch in der Parallelität zur Heiligen Familie auf: wie Xuthus in Schlegels *Ion* hat auch Josef Jesus als sein eigenes Kind angenommen, wissend, daß Maria es in Wahrheit von Gott empfangen hat.



Giftanschlags gefangenen Phorbas zu begnadigen und freizulassen.<sup>599</sup>

Die Liebe zwischen Kreusa und Xuthus allerdings wird auf eine harte Probe gestellt, die sie nur dank des vermittelnden Auftretens Ions und Pythias zu bestehen vermag, denn in der aus politischen Motiven geschlossenen Ehe mangelt es an gegenseitigem Vertrauen. Entsprechend fordert Kreusa ihren Ehemann zu Dramenbeginn auf: "Ja, laß' uns wagen, glücklich sein zu wollen" (I/7: 73). Apollos abschließendes Erscheinen und sein Blick in die Zukunft – Kreusa und Xuthus werden noch einen gemeinsamen Sohn zeugen – sind insofern auch im Hinblick auf diese Liebe zu deuten, der – nach jahrelanger Kinderlosigkeit – eine zweite Chance gegeben wird. Daß Xuthus und Kreusa grundsätzlich zur Liebe fähig sind, wird dadurch bekräftigt, daß Xuthus' fortdauernde Liebe zu Ion von der Nachricht, daß dieser nicht sein leiblicher Sohn ist, nicht beeinträchtigt wird und der Giftanschlag auf Ion in Schlegels Schauspiel nicht von Kreusa, sondern von Phorbas geplant und ausgeführt wird.

Da nur die Liebe die abschließende Versöhnung zwischen Ion, Kreusa und Xuthus sowie ihre Vereinigung als Familie ermöglicht, ist sie als handlungsförderndes und harmonisierendes Element des Dramas zu werten:

XUTHUS

[...]

Gäb uns ein sichtbar Zeichen der Olymp,  
Das der erstaunten Welt den Zweifel nähme,  
So wollt' ich diesen Tag zum zweiten Mal  
Als Fest begehn: der nah verwandte Gott  
Würd' unsern Bund verjüngen, höher weihn;

[...]

und ich führte

In bräutlich frohem Pompe nach Athen dich heim.

KREUSA

[...]

Drum laß dir gnügen: die allmächt'ge Liebe  
Die mich in diesem Jüngling neu gebiert,  
Und mit ergebnem Sinn wie nie zuvor  
Dir, seinem zweiten Vater, hin mich giebt,

[...]

ION

O' Wonn' und Segen, ihr geliebten Eltern,

Zum ersten Mal gemeinsam mir begrüßt! (V/3: 143)

Das abschließende Gruppenbild mit Gott – Apollo – symbolisiert den Triumph der Liebe auf der

---

<sup>599</sup> Die Rehabilitierung Phorbas' wird von Scherer (2003: 516) in den Kontext des Goethes *Iphigenie* geschuldeten Humanitätsgedankens gestellt.

visuellen Ebene.

August Wilhelm Schlegel verbindet also in seinem *Ion* die antike Mythologie mit einer christlich konnotierten Liebe, die sich dem Ideal der 'romantischen' Liebe allerdings nur annähert, da sie sich primär als Familienliebe artikuliert.

### 3.2.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Versuch einer Christianisierung der antiken Mythologie

Anders als Ludwig Tieck, der seinen an der Orest-Figur des Aischylos orientierten *Karl von Berneck* in das deutsche Mittelalter verlegt und historisch behandelt, behält August Wilhelm Schlegel sowohl die mythologische Handlung als auch das antike Ambiente der griechischen Vorlage bei. Entsprechend wird das Drama von den griechischen Göttern Apollo und Trophonius sowie dem Ort des Geschehens, Delphi, dominiert.<sup>600</sup> Lediglich durch die Betonung und Christianisierung der Liebe werden moderne und christliche Werte in das Drama integriert (vgl. Kapitel 3.2.2).

### 3.2.4 *Historische und nationale Gegenstände*

Schlegels Drama führt eine mythologisch-symbolische Handlung vor, die weder historisch oder national behandelt wird<sup>601</sup> noch ein historisches Interesse für das zeitgenössische Publikum um 1800 besitzt.<sup>602</sup> Entsprechend betont Schelling in seiner Rezension der Weimarer *Ion*-Inszenierung:

[...] die Schicklichkeit der Veränderungen und die weise Kunst [...], durch welche ein nationales Stück von ganz bestimmten, fast historischen Zwecken, zu einem absoluten Werk nach allgemeinen poetischen und Kunstzwecken umgeschaffen worden ist. (*Zeitung für die elegante Welt* 91: 728)

<sup>600</sup> Zur mythologischen Symbolik des Dramas vgl. bes. Ennen (1997).

<sup>601</sup> Schlegel bemerkt selbst: "Ich sehe wohl ein, daß sich auch die historische Seite der Fabel auf den Punkt eines allgemeinen Interesse's hätte führen lassen; dann hätte Ion den Ionischen Stamm, seine Mutter Athen, der Alte das Athenische gemeine Volk usw. repräsentieren müssen. Dies glaube ich auch angedeutet zu haben, nur ist es zu solchem Zweck nicht genug hervorgehoben" (*Zeitschrift für die elegante Welt* 101: 811). Der Autor hat den Schwerpunkt seines Dramas mithin nicht auf die historische Bedeutung des Geschehens, sondern auf Liebe und Familie gelegt (vgl. Kapitel 3.2.2).

<sup>602</sup> Zu dem in der griechischen Vorlage implizierten historischen Interesse schreibt Ritzer (2002: 78, Anm. 38): "Der Ion-Stoff gehört zu den Abstammungs- und Gründungsmythen: er erklärt die göttliche Herkunft der Ionier und zugleich ihre Verwandtschaft mit den Achaiern, deren Stammvater der später von Xuthus mit Kreusa gezeugte Sohn ist."

### 3.2.5 'Romantische' Melancholie: Kreusas Konflikt

Die Hauptfigur des Dramas, Ion, weist weder melancholische Züge auf noch fühlt sie sich innerlich zerrissen. Dagegen ist Kreusa mit sich selbst uneins, weil sie nicht weiß, was mit dem von Apollo empfangenen Knaben geschehen ist, den sie kurz nach der Geburt aussetzte, und weil ihr Ehemann Xuthus nichts von dieser göttlichen Empfängnis ahnt. Einerseits erhofft sie sich von Apollo Auskunft über das Schicksal ihres Sohnes, andererseits aber möchte sie das Geschehene vor Xuthus und der Welt geheimhalten. Dieser scheinbar unlösbare Widerspruch zerreißt Kreusas Inneres, wie insbesondere ihre Monologe in den Szenen I/6 und IV/1 vor Augen führen, und verfhrt sie – von Phorbas beeinflusst – zu unüberlegten Handlungen. Insofern nähert sich die Figur der Kreusa dem modernen, innerlich zerrissenen Charakter, der das 'romantische' Drama dominieren soll.<sup>603</sup>

### 3.2.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Die göttliche Schicksalsmacht Apollos

Schlegels *Ion* spielt an dem Ort, der als Metapher des griechischen Schicksalsbegriffs figuriert: in Delphi. Dementsprechend ist das Schicksal in diesem Schauspiel von besonderem Interesse, und zwar für verschiedene Personen des Dramas: für Ion, der – als Ziehkind der Pythia in Apollos Tempel aufgewachsen – zu wissen begehrt, wer seine Eltern sind, für das Ehepaar Kreusa und Xuthus, das aus Athen nach Delphi gekommen ist, um das Orakel nach der Zukunft seiner (kinderlosen) Ehe zu befragen, sowie für Kreusa, die sich insgeheim Informationen über den Verbleib ihres von Apollo empfangenen Sohnes erhofft. Zum "Schicksalsort" tritt der "Schicksalstag"<sup>604</sup>:

PYTHIA

<sup>603</sup> Auch diese innere Zerrissenheit aber ist der Kreusa-Figur des Euripides bereits eingeschrieben und braucht von Schlegel nur vertieft zu werden.

<sup>604</sup> Auch bei Euripides konzentriert sich die Handlung des Dramas auf diesen einen Tag, Ions Geburtstag. Schlegel aber betont in der Exposition die spezielle Bedeutung dieses Tages für den Hauptteil der beteiligten Personen (Ion, Kreusa, Pythia, Apollo). Wie Ritzer (2002: 79) vom "dies fatalis" zu sprechen, erscheint allerdings nicht angemessen, vielmehr handelt es sich um einen "besonderen" Tag im positiven Sinne, an dem es durchaus wahrscheinlich erscheint, daß sich etwas "Besonderes" ereignet. Auch Ritzers These, der *Ion* A.W. Schlegels sei von zentraler Bedeutung für die spätere Schicksalstragödie der deutschen 'Romantik', wird hier nicht geteilt.

[...]  
 Der Tag, der eben lächelnd aufgegangen,  
 Bewegt für dich mit Rührung mein Gemüt.

ION  
 Was bringt der Tag so Ahnungsvolles mit?

PYTHIA  
 Heut sind es grade sechzehn Jahr, daß dich  
 Dein Schicksal meiner Sorge hat vertraut. (I/2: 49f.)

Sechzehn Jahre nach Ions Geburt und seiner Aussetzung in der Höhle des Pan durch seine leibliche Mutter Kreusa sowie der Entdeckung des – durch göttliche Kräfte nach Delphi gebrachten – Säuglings auf der Schwelle des Tempels des Apollo durch Pythia, begegnen Mutter und Sohn sich wieder, um einander nach beinahe tödlich endenden Mißverständnissen schließlich – mit Apollos bzw. Pythias Hilfe – wiederzuerkennen. Innerhalb dieses einen Tages wird ihnen Vergangenheit und Zukunft offenbart, wobei sich – vom Dramenende her gesehen – der den Menschen wohlgesonnene und am Ende des Dramas in menschlicher Gestalt auf der Schwelle seines Heiligtums erscheinende Gott Apollo als Lenker ihres Schicksals erweist.<sup>605</sup> Damit nähert sich das Schicksal der christlichen Vorsehung an: es wütet nicht blind und ohne Einsehen gegen Unschuldige, sondern belohnt die zunächst unter ihrem Schicksal leidenden Menschen – Ion und Kreusa – für ihre jahrelangen Entbehrungen und ist auf ein liebendes und versöhnliches Miteinander der Menschen bedacht.

Als Gegenspieler Apollos aber tritt Trophonius auf den Plan, dessen Bedeutung für das Dramengeschehen in Schlegels *Ion* verstärkt wird, wie schon Ritzer (2002) anmerkt. In Szene I/7 berichtet Xuthus seiner Ehefrau – im Beisein von Phorbas – von dem furchteinflößenden Besuch in der dunklen Höhle des Trophonius, wiederholt dessen Orakelspruch und schlägt vor, unverrichteter Dinge nach Athen zurückzukehren, um das ihm verkündete Unheil abzuwenden.<sup>606</sup> Kreusa jedoch, die nicht dem direkten Einfluß des Trophonius ausgesetzt war, sondern vor dem Tempel bereits eine Weile im Wirkungsbereich Apollos zugebracht hat, kann ihn davon überzeugen, den Gott dennoch zu befragen. Dies gelingt ihr u.a. mit den folgenden Worten, die

---

<sup>605</sup> So hat sich der griechische Gott tatsächlich einem fürsorglicher Vater gleich seines Sohnes Ion angenommen: er hat ihm mit seiner Priesterin Pythia eine ausgezeichnete und liebevolle Ziehmutter und Erzieherin zugesellt und Xuthus als würdigen Ehemann Kreusas und Stiefvater Ions ausgewählt. Apollos Orakel bewirkt außerdem, daß Xuthus den zunächst für seinen natürlichen Sohn gehaltenen und als solchen geliebten Ion auch nach der Enthüllung, daß dieser sei 'nur' sein Stiefsohn ist, weiterliebt.

<sup>606</sup> Schlegel bestätigt, daß "durch das Auftreten des Xuthus, welcher aus der Höhle des Trophonius zurückkehrt, dessen dunkle, nächtliche Prophezeihungen sehr schön mit den heitern des Delphischen Gottes kontrastiert sind, die Handlung etwas Aengstliches und Ahnungsvolles" gewinnt (vgl. *Zeitung für die elegante Welt* 41: 323).

das Verhältnis Apollo – Trophonius in den Kontext des Hell-Dunkel-Gegensatzes stellen, in dem sich auch Himmel und Hölle als Symbole eines christlich-kosmogonischen Weltbildes zu spiegeln scheinen<sup>607</sup>:

Es war nur die Betäubung von den Dünsten,  
Die Blendung von den Schatten jener Gruft:  
Hier scheucht sie von der Stirn der Lüfte Schmeicheln,  
Der Gruß des Lichtes von dem klaren Auge. (I/7: 74)

Ist es in Szene I/7 Xuthus, der unter dem Einfluß der dunklen bzw. bösen Mächte steht, Kreusa hingegen unter dem der guten, so kehrt sich diese Situation am Ende des zweiten Aktes um: Phorbas überredet seine Herrin in Szene II/4 – ebenfalls vom Orakel des Trophonius beeinflusst, da er dem Bericht Xuthus' in Szene I/7 beigewohnt hat – zu dem Giftanschlag auf Ion. Insofern erscheint mit Ritzer (2002: 81)

[a]lles schuldhafte Handeln der Figuren [...] als Folge von Sinnestäuschungen und Sinnverkehrungen [...], hinter denen jenes dunkle, durch verfängliche Bilder verstörende Orakel steht.

Kreusa, Xuthus und Phorbas, der das einfache atheniensische Volk repräsentiert,<sup>608</sup> agieren demnach im Spannungsfeld guter und böser Mächte, um schließlich durch die sanfte Lenkung Apollos – dessen Priesterin Pythia kommt in den letzten beiden Akten eine wichtige Rolle mit Blick auf die Versöhnung zu – den Bann des Bösen zu besiegen und sich "im Zeichen der Gottheit" (Petersen 1974: 114) mit Ion zu vereinigen.<sup>609</sup> Das Schicksal Ions, Kreusas und Xuthus' mündet am Dramenende in – familiäre – Versöhnung, die auch den Gott Apollo einschließt.

Der von Schlegel bediente Antagonismus von Gut und Böse läßt sich als Verweis auf den modernen, christlichen Gegensatz von Himmel und Hölle bzw. Gott und Teufel deuten, so daß das Schicksal im *Ion* antike und moderne Elemente miteinander vereint. Zwar bleibt das

<sup>607</sup> Allerdings darf nicht vergessen werden, daß der Sonnengott Apoll in der griechischen Mythologie stets mit dem Licht assoziiert wird.

<sup>608</sup> Vgl. Phorbas' Argumente in Szene II/4, aber auch Schlegels eigene Worte: "[...] der Alte [d.i. Phorbas; BO] [repräsentiert] das Athenische gemeine Volk" (*Zeitschrift für die elegante Welt* 101: 811).

<sup>609</sup> Ganz ähnlich schreibt Petersen (1974: 114): "[...] bei jenem [d.i. Euripides; BO] war Apollon der Lenker des Geschehens, die Handlung entspann sich zwischen Ion, Kreusa und ihm; bei diesem [d.i. A.W. Schlegel; BO] ist der Gott die Verkörperung des Guten, die Handlung spielt als 'Familiengemähde' zwischen Ion, Kreusa und Xuthus, die lange Zeit unter dem vermeintlichen Einfluß guter oder böser Mächte agieren und sich am Ende im Zeichen der Gottheit vereinigen". Ion aber, Apollos Sohn, steht in Wahrheit nicht unter dem Einfluß des trophonischen Orakels, sondern reagiert im dritten und vierten Akt lediglich sehr impulsiv auf den von Kreusa und Phorbas geplanten Anschlag gegen sein Leben. Wie Pythia befindet sich Ion auf der Seite Apollos und damit in der Sphäre des Lichts und der Liebe, die ihn vor der dunklen Macht des Trophonius beschützt.

Schicksal bei Schlegel an den Ort Delphi gebunden, aber es nimmt Motive des Christentums auf, tendiert zu einer göttlichen Gerechtigkeit und entwirft ein modifiziertes, wiederum am Christentum orientiertes Verhältnis zwischen Gott und den Menschen (vgl. auch Kapitel 3.2.2).

### 3.2.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Apollo vs. Trophonius*

Durch die oben bereits angesprochene antagonistische Hell-Dunkel-Metaphorik wird in Schlegels *Ion* das von Himmel und Hölle determinierte christliche Weltbild mikrokosmisch abgebildet, wobei der Autor antike Mythologeme mit moderner Kosmogonie verbindet:

Die Figuren bewegen sich in einer von ideellen Tendenzen durchzogenen Welt, deren Bilder der antiken Mythologie entlehnt sind, deren dualistische Gestaltung aber dem objektiven Idealismus der romantischen Literatur angehört. (Ritzer 2002: 81)

Trophonius, dessen Orakel von Xuthus unglücklicherweise zuerst befragt wird, ist die Ursache der beinahe zur Katastrophe führenden Mißverständnisse zwischen den *dramatis personae*.<sup>610</sup> So verleitet Trophonius' Orakelspruch, begünstigt durch die zunächst falsche Auslegung des delphischen Orakels, Phorbas (und schließlich auch Kreusa) zum Mordanschlag auf Ion (Szene II/4).<sup>611</sup> Bildlich wird Trophonius' dunkle Höhle<sup>612</sup> dem hellen Tempel des Sonnengottes Apollo entgegengesetzt:

Der sinnbildliche Gegensatz von Licht und Dunkelheit durchzieht das ganze Stück. (Reichard 1987: 129)

Während das Licht Apollos mit der Wahrheit assoziiert wird, stehen Dunkelheit und Schatten des Trophonius im Kontext der Lüge:

PYTHIA  
Die Unterwelt wühlt aus den düstern Klüften  
Herauf und möchte gern was Köstliches  
Zu sich herunter ziehn: so schickt sie Träume,  
Manch ängstendes Phantom, das wirklich wird,  
Weil wir es fürchten; so ertheilt sie Sprüche,  
Die der Erfüllung Grund bloß in sich tragen. (III/4: 115)

<sup>610</sup> Daß Trophonius Apollo als Gegenspieler durchaus angemessen ist, erhellt auch daraus, daß beide Orakelsprüche sich in Länge und Metrum gleichen: sie bestehen jeweils aus drei Hexametern (vgl. auch Reichard 1987: 100).

<sup>611</sup> Vgl. Kapitel 3.2.6.

<sup>612</sup> Vgl. Xuthus' Beschreibung in Szene I/7 (72f.).

Darüber hinaus vereint Schlegels Drama Vergangenheit und Zukunft – Erinnerung und Ahnung – miteinander, da dieser Gegensatz mit dem Ort des Geschehens, Delphi, in Verbindung steht. Während Xuthus und Kreusa als Ehepaar nach Delphi kommen, um Apollo nach der Zukunft ihrer kinderlosen Ehe zu befragen, erhofft sich Kreusa zugleich Nachricht über ihre Vergangenheit – ihren gemeinsam mit Apollo gezeugten Sohn. Auch Ion möchte Näheres über seine Vergangenheit in Erfahrung bringen – wie er nach Delphi kam und wer seine Eltern sind – und hofft, aus diesen Informationen seine zukünftige Bestimmung ableiten zu können.

Ein anderer, im Drama eingeführter Gegensatz, der schon dem Original des Euripides zugrunde liegt, ist jener zwischen Göttern und Menschen.<sup>613</sup> Dieser Antagonismus findet in der Figur des Ion eine harmonische Auflösung, die ihn einerseits zu einer (positiv konnotierten) Schwellenfigur macht und ihn andererseits befähigt, seine Umwelt harmonisch – im Sinne von versöhnend – zu beeinflussen. Insbesondere Kreusas Verhältnis zu Apollo aber ist lange Zeit konfliktbestimmt.

August Wilhelm Schlegel verstärkt in seinem *Ion* hauptsächlich die bereits im Original von Euripides angelegten Gegensätze, wobei er insbesondere den Hell-Dunkel-Antagonismus auf moderne Art und Weise interpretiert und darstellt. Sein Drama verbindet damit erneut antike und moderne Elemente miteinander, wobei der Inhalt – vor allem in den auf Liebe und Schicksal gesetzten Schwerpunkten – eher zur Moderne, die Form dagegen zur Antike neigt.<sup>614</sup>

### 3.2.8 *Priorität des Gefühls*: Finalstruktur und emotional aufgeladene Sprache

Zwar hat August Wilhelm Schlegel (in den verschiedenen selbstverfaßten Rezensionen seines Dramas) immer wieder betont, daß sein *Ion* insbesondere die Gefühle der Zuschauer ansprechen soll,<sup>615</sup> da aber diese Äußerungen im Kontext der "Werbekampagne" für den *Ion* stehen, sind sie

<sup>613</sup> Dabei reduziert A.W. Schlegel die Zahl der (auftretenden) Götter auf einen – Apollo – und nähert das antike Verhältnis Götter – Menschen dem christlichen, Gott – Menschen, an.

<sup>614</sup> Diesbezüglich bemerkt der Rezensent der Berliner Aufführung in der *Zeitung für die elegante Welt* (81: 647f.), den Reichard (1987: 270) als Hans Christian Genelli identifiziert: "Aus dem oben angegebenen Standpunkt des Gedichts: 'der Hinneigung zum Romantischen im Inhalt bei durchgehender Festhaltung des Antiken in der Behandlung' ergibt sich für die Akzion die Forderung, daß sie eben so das Mittel halte zwischen der modernen kleinlichen Individualisirung des Ausdrucks und der antiken Großartigkeit in den Gebehrden [...]." Die Weimarer Inszenierung Goethes betont die antike Form durch den Gebrauch der Masken – für Xuthus und Phorbas – noch.

<sup>615</sup> Vgl. Schlegels Rezensionen in der *Zeitschrift für die elegante Welt*.

nicht überzubewerten.<sup>616</sup> Gegen diese Behauptung spricht bereits die eher zum Plastischen als zum Pittoresken neigende Form des Dramas.<sup>617</sup> Die Handlungslogik folgt im wesentlichen der Auflösung des die handelnden Figuren miteinander verbindenden und von Apollo gelenkten Schicksals und geht mit einer Unterordnung der Einzelszene unter die Finalstruktur einher.<sup>618</sup> Die einzige Ausnahme bildet der deshalb von Stockum (1962) kritisierte, sentimentale Klagemonolog Kreusas in Szene IV/1, der zwar im Kontext ihres offensichtlich enttäuschten Vertrauens zu Apollo sowie in einem notwendigen Zusammenhang zu der kurz darauffolgenden Anagnorisis zwischen Ion und Kreusa steht (Szene IV/4), aber in seiner Eigenständigkeit und Wirkung trotzdem 'romantisch' erscheint, nicht zuletzt deshalb, weil er einen Einblick in das zerrüttete Seelenleben Kreusas gewährt.<sup>619</sup>

Die Funktion des von Ion zur Leier gesungenen Liedes dagegen (Szene II/1) besteht nicht primär in einer emotionalen Wirkung, sondern betont vielmehr die unbewußte Identifikation Ions mit Apollo, seinem Vater, zu dessen Symbolen u.a. die Leier gehört. Darüber hinaus verweist die Leier symbolisch auf die Kunst und deren harmonisierende Kräfte, die später auch von Apollo hervorgehoben werden, als er sich in Szene V/4 an Ion wendet:

Und dieser Leier unverstimmbar reinen Klang,  
Hall' ihn in deines Leben Harmonieen nach. – (V/4: 145)

Reichard (1987: 110) aber konstatiert einen "häufige(n) Gebrauch von Interjektionen (o, ach, weh)", der "die emotionale Wirkung der Sprache" steigert, so daß der Gesamteindruck des Dramas seiner Ansicht nach dennoch auf die Gefühle des Publikums zielt.

Es läßt sich resümieren, daß zwar die Handlungslogik im *Ion* nicht der Wirkung auf die Gefühle des Publikums untergeordnet ist, dem Drama aber dennoch eine emotionale Wirkung eignet, die primär durch sprachliche Mittel erzeugt wird. Der zeitgenössische Rezensent der Berliner Iffland-Inszenierung bestätigt den emotionalen Gesamteindruck des Schauspiels:

<sup>616</sup> Wie bspw. Reichard (1987) es tut.

<sup>617</sup> Vgl. dazu Kapitel 3.2.10.

<sup>618</sup> Siehe auch Goethe (6.2: 696), der in seinem Artikel "Weimarisches Hoftheater" (1802) von Schlegels Schauspiel sagt, "[...] daß es sich sehr gut exponiere, daß es lebhaft fortschreite, daß höchst interessante Szenen entstehen und den Knoten schürzen, der teils durch Vernunft und Überredung, teils durch die wundervolle Erscheinung zuletzt gelöst wird."

<sup>619</sup> Auch Caroline Schlegel hebt in ihrer Rezension der Weimarer *Ion*-Aufführung Kreusas Monolog besonders hervor, und zwar als "Monolog, der für die Knüpfung des Stücks wichtig ist und in unaufhörlicher Spannung erhält, so daß er fast ein Monodram für sich abgiebt" (*Zeitung für die elegante Welt* 7: 51).



Diese Ruhe der Bewegung, welche der antike Geist in der Form (denn ganz konnte die alte Gestaltung der Tragödie bei der jetzigen Verfassung der Bühne doch wohl noch nicht behauptet werden) gewährte, lies das durchgreifende Motiv des Gedichtes, dieses beiderseitige Jagen der Sehnsucht ohne sich zu finden, bis in der letzten Entwicklung sie sich gleichsam in einander niedertauchen und so ihr Spiel endet, deutlicher hervortreten und tiefer ins Gemüth dringen. (*Zeitung für die elegante Welt* 81: 647)

### 3.2.9 Organische Form: Antiker Stoff – antike Form

Ort und Zeit der Handlung wahren den Rahmen der klassischen Dramenkonzeption: das fünftaktige Drama spielt an einem einzigen Tag und ausschließlich in Delphi, vor dem Tempel des Apollo.<sup>620</sup> Die Einheit der Handlung ist an den Protagonisten Ion gebunden, der im Laufe dieses besonderen Tages über seine Vergangenheit (Herkunft) und seine – daraus resultierende – Bestimmung (Zukunft) unterrichtet wird. Alle anderen *dramatis personae* stehen in einem direkten bzw. indirekten Verhältnis zum Titelhelden, wobei Kreusa neben Ion die meiste Beachtung erfährt und deshalb als zweite Hauptfigur erscheint.

Formal orientiert August Wilhelm Schlegel sich demnach am Modell der antiken Tragödie, verzichtet aber auf wesentliche, bei Euripides vorhandene griechische Formelemente wie Prolog und Chor.<sup>621</sup> Das Drama ist vollständig in Versen verfaßt, wobei der ungereimte, fünfhebige Jambus dominiert, aber – zur Erhöhung der dramatischen Wirkung – auch andere Versmaße zum Einsatz kommen.<sup>622</sup> Der Wechsel monologischer und dialogischer Szenen entspricht dabei einer modernen Variante der alternierenden lyrischen Gesangs- und dialogischen Sprechpartien im Drama des Euripides.<sup>623</sup>

Schlegels Drama tendiert somit zur geschlossenen, klassizistischen Dramenform, die dem der griechischen Mythologie entstammenden Gegenstand angemessen ist. Dennoch spiegelt sich die 'Romantisierung' des Inhalts auch in der Form des Schasupiels, so daß es dem organischen Formbegriff August Wilhelm Schlegels ansatzweise entspricht.

<sup>620</sup> Schlegels Bearbeitung hält sich demnach – im Hinblick auf die Einheiten von Ort und Zeit – an das Euripideische Original. Aus der Einheit des Ortes resultiert zugleich die statische Anlage des Stücks, die nur in den Szenen III/1 und 2 kurzzeitig aufgebrochen wird.

<sup>621</sup> Nach Stockum (1962: 184) erreicht Schlegel insbesondere durch die Streichung des Prologs eine Steigerung der faktischen Spannung innerhalb des Schauspiels.

<sup>622</sup> Zu den Versmaßen in Schlegels Drama, ihrer Wirkung und Bedeutung siehe ausführlich Reichard (1987: bes. 98-104).

<sup>623</sup> Siehe auch Petersen (1976: 111).

### 3.2.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Plastisch-antikisierender Stil*

Der Damentext enthält nur sehr sparsame Anweisungen für eine Inszenierung. Bezüglich des einzigen Bühnenbildes des Schauspiels heißt es lediglich: "*Der Schauplatz ist vor dem Tempel des Apollo zu Delphi*" (46). Alle weiteren dramaturgischen Hinweise erfolgen stets zu Szenenbeginn und betreffen im wesentlichen die auftretenden Personen<sup>624</sup> bzw. die Position der Dramenfiguren zueinander und/oder zu bestimmten Elementen des Bühnenbildes (z.B. Altar, Schwelle usw.).

Die im Nebentext festgelegte Bewegung der Dramenfiguren neigt stark zum Plastischen und harmonisiert insofern mit dem antiken Stoff des Dramas. So lautet eine Regieanweisung in Szene V/3:

*Kreusa wirft sich vor Xuthus nieder, mit der Linken seine Knie umfaßend, die Rechte gegen sein Kinn erhoben.* (142)

Schon Goethe (1985: 696) lobt insbesondere die "mannigfaltigen Verhältnisse", in denen die Figuren auftreten und schreibt über seine Weimarer Inszenierung: "[...] so wechselten durchaus die Gruppen dem Auge gefällig ab." Tatsächlich ist die Anzahl der vom Autor gewählten unterschiedlichen Konstellationen der wenigen *dramatis personae* innerhalb der 23 Szenen überraschend hoch.<sup>625</sup> Nach Reichards (1987) Recherche folgt Goethes Aufführung in Weimar dem dem Drama immanenten antikisierenden, also plastischen Theaterstil.<sup>626</sup>

Verschiedene (Natur-)Stimmungen bleiben in Schlegels Regieanweisungen vollkommen ausgespart, auch wenn sie im Rollentext der Figuren anklingen, wie bspw. zu Dramenbeginn:

ION  
Sieh, schon bepurpurt des Parnassus Gipfel  
Der Frühe Schein, der goldne Sonnenwagen  
Erhebt sich glorreich in die blaue Bahn;  
Und kaum noch scheuchte den gesunden Schlaf  
Des Morgens frischer Hauch mir von den Wimpern (I/1: 47)

<sup>624</sup> Vgl. bspw. den Beginn der dritten Szene des ersten Aktes: "*Dritter Auftritt. Die Vorigen, Phorbas mit Gefolge von Sklaven, die kostbare Gefäße, Teppiche usw. tragen*" (I/3: 56).

<sup>625</sup> So stehen Ion und Pythia nur ein einziges Mal zu zweit auf der Bühne (I/2), während Kreusa und Ion sowie Xuthus und Ion mit jeweils zwei Szenen bedacht werden (I/5 u. IV/3 bzw. II/2 u. V/1).

<sup>626</sup> Die von den Weimarer Schauspielern getragenen Kostüme werden übrigens von Friedrich Tieck, dem Bruder Ludwigs, entworfen und sind detailgetreu antiken Vorbildern nachempfunden. Vgl. dazu Reichard (1987: 176-186, 231-234 sowie Abb. 1).

Lediglich die Erscheinung Apollos am Ende des Schauspiels geht mit – im Nebentext erscheinenden – außergewöhnlichen Naturerscheinungen ("*Donner und Blitz*"; V/3, 4: 144, 146) einher.

Die dem Drama weitestgehend fehlenden Regieanweisungen liegen in einem dramenexternen Text des Autors dennoch vor. Für Ifflands Berliner *Ion*-Inszenierung nämlich verfaßt August Wilhelm Schlegel ein vierseitiges Schriftstück, das sich insbesondere der Bühnendekoration und den Positionen der *dramatis personae* in den verschiedenen Szenen widmet (vgl. Seuffert 1893).<sup>627</sup> Hier spricht Schlegel auch die zu Dramenbeginn künstlich zu erzeugende Naturstimmung an:

Die Luft soll ganz heiter seyn, und es kann nicht verstattet werden, sie mit Wolken zu beziehn. Die Scene hat eine frühe Morgenbeleuchtung, da die Sonne noch nicht hoch steht, und ihr Licht fällt von der rechten Seite von vorn herein. (Seuffert 1893: 623)<sup>628</sup>

Auch nach dem Hinzuziehen dieses ergänzenden Schlegel-Textes läßt sich festhalten, daß die Wirkung des Dramas – bewußt – nicht pittoresk, sondern plastisch konzipiert ist. Daran ändert auch die vom Autor gewünschte reiche Dekorbemalung nichts, wenngleich sie einen weiten Ausblick in die Landschaft um Delphi gewähren soll.<sup>629</sup>

Ions in das Dramengeschehen eingefügter Gesang zur Leier (Szene II/1), der in Strophe, Gegenstrophe und Nachsatz gegliedert ist, orientiert sich – Schlegels eigenen Worten zufolge – am antiken Vorbild des sophokleischen Chorliedes.<sup>630</sup> 'Romantisch' bzw. modern reflektiert erscheint dieses Lied nur insofern, als alle drei Teile von einer einzelnen Person gesungen werden. Die Vertonung des Liedes allerdings, die – der von Goethe damit beauftragte – Johann

<sup>627</sup> Nach Reichard (1987) folgen diese Bühnenanweisungen wesentlich der Weimarer Inszenierung Goethes, der Schlegel zwar nicht selbst beigewohnt hat, über die er aber durch Caroline bestens unterrichtet war. Von ihr ist – neben ihrer Rezension in der *Zeitung für die elegante Welt* – ein sehr detaillierte Informationen enthaltender Brief über die Weimarer Aufführung überliefert (Brief an A.W. Schlegel und Sophie Bernhardi vom 4. Januar 1802, in: Waitz 1871, 2: 162-172).

<sup>628</sup> Caroline berichtet A.W. Schlegel von der Weimarer Inszenierung: "So wie der Vorhang geöffnet wurde, und die helle Szene erschien, und sie [die den Ion spielende Mlle. Jagemann; BO] den Morgen, der die Gipfel des Parnassus röthet, begrüßte, wehte es uns wie ein frischer Hauch an [...]" (Waitz 1871, 2: 164).

<sup>629</sup> "Auf der hinteren Decke sieht man ferner [...] die Stadt sich in ungleicher Höhe ausdehnen; links aber erst eine Pignen-Pflanzung, um das Klima anzudeuten, und dann eine Spitze des Parnassus, welcher oben kahl, am Fuße mit Waldung umgeben ist." (Seuffert 1893: 623)

<sup>630</sup> In seinen Berliner Vorlesungen führt A.W. Schlegel aus: "Ich habe im *Ion* einen Sophokleischen Chor genau nachgebildet, und gefunden, daß diese Mühe durch den ganz eigenthümlichen Eindruck des labyrinthischen Wohlklanges allerdings belohnt ward" (VÄ I: 660). Reichard (1987: vgl. 101-103) hat diese Aussage geprüft und festgestellt, daß Schlegel sich nur in einem sehr freien Sinne an Sophokles orientiert. Es gibt keine inhaltliche Parallelen und die Versmaße sind von Schlegel teilweise übernommen, teilweise aber auch variiert und vor allem neu zusammengestellt worden.

Friedrich Reichardt vornahm, folgt laut Reichardt (1987: 103) durchaus modernen Prinzipien, so daß Ions Lied in der (Weimarer) Aufführung letztlich doch als Mischung antiker und moderner Kunstprinzipien erscheint und damit die Absicht des Autors *en detail* spiegelt.

Obwohl Schlegels *Ion* verschiedene Künste – Architektur, Plastik, Malerei und Musik – miteinander kombiniert, läßt sich resümieren, daß sowohl inhaltlich als auch formal die plastische und damit antikisierende Tendenz überwiegt.

### 3.2.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Der Auftritt Apollos

Als durchaus drastisch und effektiv im Friedrich Schlegelschen Sinne läßt sich der von Donner und Blitz begleitete Auftritt Apollos am Dramenende bezeichnen, wie Caroline Schlegel für die Weimarer Aufführung bestätigt:

Mit dieser Erscheinung des Apollo erhielt die lebhaft entwickelte Verwicklung des Stücks einen ungemein entschiedenen und erfreulichen Schluß. Sie wurde sehr einfach bewerkstelligt, indem ein Donnerschlag sie ankündigte, und sich dann ein Gewölk vor dem offenen Thor des Tempels niederließ, aus dem so wie es sich senkte Apollo hervortrat, und hinter ihm im Innern des Tempels eine transparente Sonne sichtbar wurde, deren Strahlen von ihm auszugehen schienen. (*Zeitung für die elegante Welt* 7: 53)<sup>631</sup>

Das Erscheinen des Gottes kommt in Schlegels Drama einer Wunscherfüllung der neu zusammengeführten Familie gleich, bestätigt – und "segnet" – die von Apollo selbst geplante Familienzusammenführung und ist gleichzeitig symbolischer Ausdruck des von Liebe geprägten Verhältnisses zwischen Gott und den Menschen. Apollos Funktion entspricht hier demnach nicht mehr der eines *deus ex machina*, denn die Menschen haben – durch Apollos indirekte Unterstützung via Pythia und das Orakel – aus eigener Kraft zueinander und zur Versöhnung gefunden, so daß dem Gott vielmehr die Aufgabe zukommt, das Geschehene zu bestätigen und einen Ausblick in die Zukunft zu gewähren. Diese göttliche Bestimmung läßt erneut die Verwandtschaft des in Schlegels Schauspiel zum Tragen kommenden Schicksalsbegriffs zur christlichen Vorsehung transparent werden.

Auch der am Beginn des dritten Aktes stehenden Verfolgung Kreusas durch Ion, die Schlegel bewußt vor den Bericht von dem geplanten Giftanschlag auf Ion setzt, während das Publikum zu diesem Zeitpunkt die Verwandtschaftsverhältnisse der beiden Figuren bereits kennt,

<sup>631</sup> Der Rezensent der Berliner Aufführung dagegen kritisiert die dortige Umsetzung des Dramenendes, die seiner Meinung nach zu drastisch daherkommt und mit einem sparsameren Einsatz der Effekte eine größere Wirkung erzielt hätte (vgl. *Zeitung für die elegante Welt* 82: 656f.).

und dem Aufeinandertreffen der beiden in Szene IV/3, das in einer Katastrophe zu enden droht, sowie der darauffolgenden Wiedererkennung von Mutter und Sohn ist eine überaus drastische Wirkung eingeschrieben.

Insgesamt gesehen aber vermeidet August Wilhelm Schlegel eine für die Dramenhandlung unnötige Häufung drastischer Szenen und läßt – wie schon Euripides – den Giftanschlag auf Ion in einem Botenbericht indirekt wiedergeben. Somit hält sich der Autor auch in diesem Punkt im wesentlichen an die klassische Dramenpoetik.

### 3.2.12. *Mischung tragischer und komischer Elemente*

Schlegel integriert keine komischen Elemente in sein Schauspiel, das aber insofern vom Modell der griechischen Tragödie abweicht, als es – wie schon das Euripideische Original – trotz seiner tragischen Anlage nicht in eine Katastrophe, sondern in allgemeine Versöhnung mündet.

### 3.2.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper*

Über die bereits beschriebene Hell-Dunkel-Opposition (Apollo vs. Trophonius) und Kreusas Monolog in Szene IV/1 hinaus, der in seiner breiten Schilderung ihrer Gefühle zur Opernarie tendiert, wenngleich er von zentraler Bedeutung für den Fortgang der Dramenhandlung ist,<sup>632</sup> weist Schlegels *Ion* keinerlei Parallelen zur Gattung der Oper auf, so daß nicht von einer Tendenz zur Oper gesprochen werden kann.

### 3.2.14 *Auflösung*: Familiäre Versöhnung

Am Ende des Dramas steht nicht nur die familiäre Vereinigung und Versöhnung zwischen Ion, Kreusa und Xuthus, sondern auch die (symbolische) Versöhnung zwischen Menschen und Göttern: Apollo zeigt sich auf Kreusas und Xuthus' Wunsch sowie Ions Bitten tatsächlich in menschlicher Gestalt, bestätigt die Richtigkeit des neuen Familienglücks und sagt Xuthus und Kreusa einen weiteren (gemeinsamen) Sohn voraus.<sup>633</sup> Damit wird deutlich, daß Apollo – ähnlich dem christlichen Gott – das Schicksal seines Sohnes Ion wohlwollend gelenkt hat: während er

<sup>632</sup> Siehe auch Kapitel 3.2.8.

<sup>633</sup> Bei Euripides dagegen schickt Apollo, "der euch zwar nicht vor Augen treten will, da er / den öffentlichen Tadel seines Fehltritts scheut" (Euripides 1979: 293), seine Schwester Athene zu Ion und Kreusa.

den Säugling zunächst der fürsorgenden Priesterin Pythia anvertraut, übergibt er Ion an dessen 16. Geburtstag nicht nur der leiblichen Mutter, sondern auch einem menschlichen Vater, der Ion wie einen eigenen Sohn liebt. Aber nicht nur Ion, sondern vor allem Kreusa ist in dieser Szene mit dem Gott und ihrem Schicksal versöhnt, denn ihr innerer Zwiespalt löst sich in Harmonie auf. Insofern weist die Schlegelsche Versöhnung über die Auflösung bei Euripides hinaus, indem sie Xuthus einbezieht, statt ihn – wie in der griechischen Vorlage – mit einer Lüge abzuspeisen.<sup>634</sup> Diese Auflösung stellt die bedeutendste Veränderung Schlegels gegenüber dem Original dar und läßt sich deshalb als – 'romantische' – Kritik am Drama des Euripides interpretieren.

Das versöhnliche Dramenende symbolisiert zugleich einen Neuanfang: Ion, dessen bisheriges Leben dem Tempeldienst galt, wird sich in Zukunft an der Seite seines Stiefvaters Xuthus weltlichen Belangen zuwenden:

So leite denn mich, väterlich gesinnt,  
Und lehr' mich Herrscher sein und Held wie du. (V/1: 138)

Aber auch für Kreusa und Xuthus beginnt mit der Ankündigung eines gemeinsamen Sohnes ein neuer Lebensabschnitt, dessen historische Dimension leise angedeutet wird.<sup>635</sup>

Die Analyse des Dramas macht deutlich, daß August Wilhelm Schlegels *Ion* der vom Autor selbst mitentwickelten 'romantischen' Dramenpoetik nicht entspricht. Es handelt sich hierbei also nicht um ein 'romantisches' Drama, sondern vielmehr wagt der Autor mit seinem Stück das Experiment, den von ihm selbst als nicht mehr genuin antik gewerteten *Ion* des Euripides aus moderner, 'romantischer' Sicht zu kritisieren, indem er ihn 'romantisiert'. Dieses Experiment gelingt August Wilhelm Schlegel, wenngleich sein Schauspiel die theatralische Attraktivität des Originals nicht zu übertreffen weiß, vor allem dadurch, daß er die – 'romantischen' – Themen der Liebe und des Schicksals vertieft, den griechischen Gott Apollo dem christlichen Gott annähert, die bereits dem Originaldrama eingeschriebene Kontraststruktur verstärkt und das Geschehen in

---

<sup>634</sup> In seinem die Debatte in der *Zeitung für die elegante Welt* abschließenden "Schreiben an den Herausgeber" kritisiert Schlegel noch einmal die "fortgesetzte Lüge des angenommenen Sohnes gegen den Vater, der Gattin gegen ihren Mann", welcher "dadurch ohne alle Schuld gleichsam aus dem Bunde der zutrauenden Liebe ausgestoßen wird", und betont, "daß der Schluß des Stückes [bei Euripides; BO] weder poetisch und sittlich (dies fällt hier zusammen) noch selbst historisch befriedigend ist" (vgl. *Zeitung für die elegante Welt* 101: 810).

<sup>635</sup> Wie bereits erwähnt, verkündet Apollo, daß Ion der Gründungsvater des Volks der Ionier sein wird, während Achäus, der noch ungeborene Sohn Kreusas und Xuthus', das Volk der Achaier begründen wird.

allgemeine Versöhnung münden läßt.<sup>636</sup> Das Ergebnis aber ist kein 'romantisches', sondern allenfalls ein 'romantisirtes' Drama, das den Paradigmen der Antike zu stark verpflichtet bleibt und in dieser Form keine Nachahmer finden wird.<sup>637</sup>

### 3.3 Friedrich Schlegel: *Alarcos. Trauerspiel in zwei Aufzügen* (1802): Das 'romantische' Drama als "Fragment"

Wie sein Bruder August Wilhelm legt auch Friedrich Schlegel mit *Alarcos. Ein Trauerspiel*<sup>638</sup> ein eigenes 'romantisches' Drama vor, das am 29. Mai 1802, ebenfalls unter Goethes Leitung, am Weimarer Hoftheater uraufgeführt wird,<sup>639</sup> aber in der Gunst des Publikums durchfällt.<sup>640</sup>

Schlegels Trauerspiel ist dem spanischen Barockdrama verpflichtet: seine Fabel beruht auf einer anonymen spanischen Romanze,<sup>641</sup> die bereits von Lope de Vega unter dem Titel *La fuerza lastimosa* (ca. 1610)<sup>642</sup> dramatisiert worden ist. Beide Texte werden von Friedrich Justin Bertuch im Jahre 1782 sowohl im dritten Band seines *Magazins der Spanischen und Portugiesischen Literatur* als auch im ersten Band seines *Theaters der Spanier und Portugiesen* in deutscher Übersetzung bzw. Bearbeitung publiziert.<sup>643</sup> Der spanische Einfluß wird

<sup>636</sup> Auch Scherer (2003: 516f.) sieht die Modernität des Schlegelschen *Ion* primär in Verinnerlichung und Subjektivierung.

<sup>637</sup> Heinrich von Kleist wird in seinen Dramen zwar eine ähnliche Absicht verfolgen, aber eigene Wege beschreiten. Auch Ritzer (2002: 82) bleibt skeptisch: "Ob dieses Experiment allerdings tatsächlich, wie von Friedrich erhofft, einen Gewinn für die 'mythische Poesie' darstellt, ist mehr als fraglich. Zu eng bleibt letztlich der Anschluß an das antike Paradigma."

<sup>638</sup> Das Kapitel bezieht sich auf den Text der *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe*: KFSA V (221-262). Im folgenden Kapitel bezieht sich der Gebrauch des Namens Schlegel und seiner Ableitungen ohne Vornamen stets auf Friedrich Schlegel, wohingegen August Wilhelm Schlegel immer unter Hinzufügung des Vornamens bzw. der entsprechenden Initialen Erwähnung findet.

<sup>639</sup> Schlegel, der auf der Reise nach Frankreich einen Zwischenstop in Weimar einlegt, wohnt der Premiere des Stücks persönlich bei. Der Druck des Trauerspiels erfolgt bereits im März 1802, also vor der Uraufführung, bei Johann Friedrich Unger in Berlin (vgl. Eichner 1962: LXXI u. Kluckhohn 1936: 323).

<sup>640</sup> Das Stück erlebt nach Burkhardt (1891: 105) noch zwei Gastspiele in Lauchstädt (13. u. 14. Juli 1802) sowie ein Gastspiel in Rudolstadt (16. September 1802). Außerdem spricht Schlegel in einem Brief an seinen Bruder August Wilhelm (vom 24. Oktober 1808) von einer Vorlesung des *Alarcos* durch Ludwig Tieck (s.u. Anm. 185). Ein ähnlicher (Presse-)Skandal wie bei A.W. Schlegels *Ion* bleibt aus – obwohl die Meinungen über das Drama weit auseinandergehen (vgl. Eichner 1962) –, vermutlich deshalb, weil Schlegel sich für einige Zeit fernab aller Diskussionen, in Paris niederläßt.

<sup>641</sup> Sowohl Blok (1931) als auch Porterfield (1931) widmen sich einem Vergleich des Schlegelschen Trauerspiels mit der spanischen Romanze.

<sup>642</sup> Aus diesem Jahr liegt der vermutlich erste Druck der *Comedia* vor, in: *Segunda parte de la comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por Alonso Martín.

<sup>643</sup> Die deutsche Übersetzung des Dramas von Lope de Vega, *Der schmerzliche Zwang*, wird allerdings nur auszugsweise abgedruckt. Zugleich ergänzt Bertuch den Abdruck der Texte durch einen kurzen Vergleich zwischen

insbesondere in dem für Schlegels Drama zentralen Ehrgesetz transparent sowie in den vom Autor verwendeten typisch spanischen Reim- und Versformen.<sup>644</sup>

Die zentrale Intention des *Alarcos* besteht nach Selbstaussagen des Autors darin, inhaltliche und formale Elemente der antiken Tragödie (insbesondere des Aischylos) mit solchen des modernen Dramas zu verbinden und damit seine Grundsatzforderung an die neue, 'romantische' Literatur, die Synthese des Klassischen und Modernen, umzusetzen: *Alarcos* "soll ein Trauerspiel sein im antiken Sinne des Worts, aber in romantischem Stoff und Kostüm" (KFSA III: 14). Die Realisierung dieses Vorhabens gelingt Schlegel auch weitestgehend, wenngleich nicht auf höchstem künstlerischen Niveau, wie bereits seine Zeitgenossen bekundet haben<sup>645</sup> und der Autor selbst eingesteht.<sup>646</sup>

Nachdem die ältere Forschung sich im wesentlichen den negativen Urteilen der Zeitgenossen Friedrich Schlegels<sup>647</sup> angeschlossen hat,<sup>648</sup> lassen jüngere Studien dem Trauerspiel Gerechtigkeit widerfahren, indem sie sich ihm ohne Vorurteile und vor dem Hintergrund der 'romantischen' Literaturtheorie nähern.<sup>649</sup>

### 3.3.1 Zentraler Charakter: Alarcos – ein widersprüchlicher Held?

Der Titelheld Alarcos figuriert als tragische Hauptperson des Dramas, deren Fall jedoch nicht – wie im antiken Tragödienideal – von einer gesellschaftlich-hohen Stellung im Bereich des Irdischen erfolgt, die Alarcos gerade erst im Begriff ist zu erreichen, da ihm mit der Hand der Königstochter Solisa zugleich das Königreich dargeboten wird. Alarcos fällt vielmehr von der ideellen Höhe des persönlichen (Liebes)Glücks – dem symbolischen (siebten) 'Himmel' der 'romantischen' Liebe mit Clara –, mit einem Zwischenstopp auf der irdischen Ebene des Verbrechens, direkt in die Hölle, um dort für seinen Mord an Clara und die Überbewertung des

---

der Romanze und dem Schauspiel Lope de Vegas. Eine weitere deutsche Bearbeitung des Schauspiels von Lope de Vega legt Friedrich Rambach 1797 vor: *Graf Mariano oder der schuldlose Verbrecher*. Vgl. dazu Blok (1931).

<sup>644</sup> Siehe Kapitel 3.3.3 und 3.3.9.

<sup>645</sup> Zur Aufnahme des *Alarcos* siehe Eichner (1962: LXXVI-LXXXI).

<sup>646</sup> Vgl. dazu Schlegels Brief an seinen Bruder August Wilhelm (vom 24. Oktober 1808): "Am Alarkos weiß ich eben nichts zu bessern, als einige einzelne Stellen. Was ihm an Motivierung und Entfaltung als Drama fehlt, scheint mir nicht möglich nachzuhelfen. Tieck laß ihn uns einmal sehr schön vor; er war mir sehr fremd geworden, da ich ihn viele Jahre nicht angesehen hatte. Da gefielen mir einzelne Stellen ausnehmend, das Ganze fand ich so wie besagt." (Körner 1936, I: 641)

<sup>647</sup> Allerdings gab es nicht nur kritische Stimmen. Die Zeitschrift *Apollon* publiziert im Jahre 1803 eine sehr ausführliche, positive Analyse und Rezension des *Alarcos* von Adolph Werden (vgl. Werden 1803).

<sup>648</sup> Vgl. insbesondere Blok (1931), Porterfield (1931) und Paulsen (1993, Erstdruck 1941).

<sup>649</sup> Vgl. Anstett (1965), Meier (1996) und Ritzer (2002).



Ehrgesetzes zu büßen. Anders als in der griechischen Tragödie scheint der tragische Fall des Helden im 'romantischen' Drama demzufolge kein äußerlicher bzw. gesellschaftlicher Fall, sondern vielmehr ein innerer zu sein.

Im Mittelpunkt des Schlegelschen Trauerspiels steht der zwiespältige Charakter des Protagonisten, der das tragische Handlungsgeschehen determiniert und schon bei der Premiere heftige Kritik ausgelöst hat.<sup>650</sup> Die Ursache für das widersprüchliche Verhalten Alarcos' liegt in einem inneren Konflikt begründet, der sich äußerlich in seiner Position zwischen zwei verschiedenen Welten, die gegensätzliche Ordnungen und (Liebes-)Konzepte symbolisieren, manifestiert. Während das Königsschloß Leidenschaft und Korruption bis hin zu Mord, aber auch Herrschaft und Macht<sup>651</sup> repräsentiert,<sup>652</sup> stehen die Alarcos-Burg und ihre Bewohner für Werte wie Liebe<sup>653</sup>, Treue<sup>654</sup> und Ehre<sup>655</sup> sowie das Familienglück des Protagonisten. Alarcos, der sich durch die Hochzeit mit Clara scheinbar bereits für eine Seite entschieden hat, spürt noch immer die Anziehungskraft des Königsschlusses, wie sein – allem Anschein nach ohne einen äußeren Anlaß erfolgender – Besuch zu Dramenbeginn sowie die damit verbundenen Sorgen Claras<sup>656</sup> demonstrieren. Aufgrund seines unentschiedenen Pendelns zwischen den beiden Welten befindet

---

<sup>650</sup> So bemängelt das zeitgenössische Weimarer Publikum die Widersprüchlichkeit(en) in der Figur des Titelhelden (zu zeitgenössischen Reaktionen vgl. Goethe 1985: 270-274).

<sup>651</sup> So versucht der König, Alarcos mit der Aussicht auf irdische Macht und Ruhm (Herrschaft über das Königreich) zu locken:

Du bist gemacht, vor aller Welt zu glänzen.  
Dein tapfer Schwert, dein Ruhm und Herzenskühnheit  
Sind königlicher Art, voll Groß' und Würde; (I/3: 234, 339-341)

<sup>652</sup> Symbolisiert durch die eindeutig tyrannischen Züge des Königs. Vgl. auch Porterfield (1931: 137).

<sup>653</sup> Zu den beiden gegensätzlichen Liebeskonzepten vgl. Kapitel 3.3.2.

<sup>654</sup> Vgl. dazu Dagoberts Worte in Szene I/4:

Wohl möcht' er keinen treuern Diener finden,  
Und wenn er alle Herzen prüfen wollte.  
Ich lieb' ihn unbegreiflich, ganz sein eigen;  
Was er auch sagt, ich würd' ihm blind gehorchen. (236, 431-434)

Als Gegenfigur des treuen Dagoberts ist Alvaro, Diener am Königshof, konzipiert, der das Publikum in Szene I/2 über seine wahren Motive – die heimliche Herrschaft über das Königreich – unterrichtet.

<sup>655</sup> Schlegel legt Clara in Szene I/4 folgende Worte in den Mund:

Alarcos ist zu edel für die Menschen,  
Die weltlich ganz zur Arglist nur erzogen.  
Die Ehre, die sein großes Herz begeistert,  
Für die er hochgesinnt das Liebste opfert,  
Sie ist ein leerer Schall in ihrem Munde,  
Der kleinen Absicht Werkzeug oft geworden. (236, 415-420)

<sup>656</sup> Diese erwartet in Szene I/4 sehnsuchtsvoll und ängstlich die Rückkehr ihres geliebten Ehemannes:

O möchte unser Herr nur endlich kommen,  
Und daß er froh und heiter bei uns bliebe,  
Zufrieden mit der Unschuld meiner Liebe,  
So wäre aller Wünsche Ziel gekommen. (235, 397-400)

Hier kommt zugleich Claras Kummer über die den Charakter des Helden bestimmende Unentschlossenheit zum Ausdruck, die ihn in die Nähe eines Hamlet rückt.

Alarcos sich an einem 'Nicht-Ort'<sup>657</sup>, an welchem es ihm unmöglich ist, sich als Subjekt bzw. als "quasi empirisches Ich" (Meier 1996: 201) zu konstituieren,<sup>658</sup> und der seine Handlungsunfähigkeit bedingt. Der Riß, der die symbolischen Ordnungen des Königsschlusses und der Alarcos-Burg trennt,<sup>659</sup> geht mitten durch den Protagonisten, der vergeblich versucht, beide Extreme in sich zu vereinen: "In ew'gem Zwiespalt blutet rastlos nun mein Herz" (I/3: 235, 396).<sup>660</sup> Aus dieser inneren Zerrissenheit Alarcos' resultieren die Widersprüche seines Charakters, die Meier (1996: 197) mit "sittlicher Dubiosität" verwechselt, sowie die tragische Entwicklung des Trauerspiels: Alarcos' im Affekt gegebenes Eheversprechen reißt ihn vor dem Hintergrund des spanischen Ehrgesetzes in den sich zwischen den beiden gegensätzlichen Welten öffnenden Abgrund.<sup>661</sup>

Diese dem Drama zugrundeliegende Konstellation erklärt auch den von Eichner (1962: LXXIV) kritisierten Widerspruch zwischen dem äußerst positiven Urteil der Dramenfiguren über den Protagonisten und dessen tatsächlichem Auftreten<sup>662</sup>:

Es gibt kaum eine Gestalt im ganzen Drama, die nicht seiner Größe, seiner Tapferkeit, seinem Seelenadel Tribut zollt; aber was wir von ihm mit eigenen Augen sehen, entspricht diesem Bild nicht.

Beide Parteien, die des Königshofes ebenso wie die der Alarcos-Burg, lobpreisen jeweils einen idealen Alarcos, dessen Idealität darin besteht, daß er sich für die von ihnen repräsentierte Seite entschieden hat. Diesem Bild aber kann der in Wirklichkeit unentschiedene, innerlich zerrissene Protagonist nicht entsprechen, so daß Ideal und Realität auseinanderfallen.

Obwohl Alarcos als die am differenziertesten gestaltete Figur des Dramas erscheint, die sich durch ihre Gedanken und Taten selbst darstellt und darüber hinaus von den übrigen Personen charakterisiert wird, trägt er kaum individuelle Züge, sondern konstituiert sich als dramatische

---

<sup>657</sup> Im Drama selbst wird dieser 'Nicht-Ort' zwischen den beiden Welten durch den zwischen dem Königsschloß und der Alarcos-Burg liegenden Wald symbolisiert, den Alarcos (zunächst in der Begleitung von Alvaro) in der fünften Szene des ersten Aktes durchquert.

<sup>658</sup> Meier (1996: 201) spricht an anderer Stelle von einer "Defizienz des Subjekts".

<sup>659</sup> Die Unvereinbarkeit der einander gegenüberstehenden Welten wird zusätzlich dadurch verstärkt, daß Clara einer mit dem König verfeindeten Familie angehört. Diese Feindschaft hat bereits ein Menschenopfer gefordert, Claras Bruder Garcia.

<sup>660</sup> Auch Ritzer (2002: 88) sieht die Figur des Alarcos geteilt "in innerlich widerstrebende Tendenzen".

<sup>661</sup> Meiers (1996: 199) Verständnis der Alarcos-Figur läuft grundsätzlich auf die hier vertretene Position hinaus: "Bedürfnis nach Prinzipientreue und Affekthaushalt lassen sich für Alarcos nicht zur Deckung bringen, sondern machen ihn zu einem Zerrissenen, der die fehlende Identität dadurch kompensiert, daß er den Konflikt in seiner ganzen Schärfe austrägt." Während mit Clara, Dagobert und Cornelia die Bewohner der Alarcos-Burg wahre Prinzipientreue vertreten, stehen die Angehörigen des Königshofes für Affekte. Auch Ritzer (2002: 86) erkennt im *Alarcos* einen "kosmischen Dualismus (von himmlischen und höllischen Kräften)".

<sup>662</sup> Ähnlich auch Blok (1931: vgl. 21).

Figur ausschließlich über seine innere Zerrissenheit. Diese Marionettenhaftigkeit, die auch die anderen Dramenfiguren auszeichnet<sup>663</sup> und schon von Schlegels Zeitgenossen kritisiert, von seinem Bruder August Wilhelm aber ins Positive gewendet wird,<sup>664</sup> ist im wesentlichen der Komprimiertheit und Kürze des Dramas geschuldet. Deshalb läßt sich das Trauerspiel eher als Metadrama bzw. Fragment – im Schlegelschen Verständnis dieses Begriffs<sup>665</sup> – charakterisieren und rückt so in die Nähe des experimentellen Theaters des frühen 20. Jahrhunderts, das mit den Namen Brechts und Valle-Incláns verbunden ist.<sup>666</sup>

### 3.3.2 'Romantische' Liebe: Zwei gegensätzliche Liebeskonzepte

Das handlungstragende Element der Liebe fügt sich in die dem Drama zugrundeliegende dualistische Struktur ein: mit den beiden konträren Welten sind gegensätzliche Liebeskonzepte verbunden, die von den zentralen Frauenfiguren, Clara und Solisa, repräsentiert werden. Alarcos – Objekt beider Liebesentwürfe – vereint beide Konzepte in sich und gerät dadurch in den die tragische Handlung auslösenden dramatischen Konflikt.

Solisa, die Tochter des Königs,<sup>667</sup> liebt Alarcos auf leidenschaftliche, egoistische und – in gewissem Maße – masochistische<sup>668</sup> Art. Ihre mit Feuer- und Flammensymbolik einhergehende

<sup>663</sup> Paulsen (1993: 82) spricht von "Marionetten, die am Drahte der von ihr verkörperten Bedeutung agieren." Tatsächlich haben die Figuren des Dramas symbolische Funktionen: der König symbolisiert den Tyrannen, Alvaro den falschen, nur auf seinen eigenen Vorteil bedachten Freund, Solisa die emanzipierte *femme fatale*, Clara die reine, unschuldige Marienfigur und Dagobert schließlich das alte, traditionelle und wahre Rittertum.

<sup>664</sup> Vgl. A.W. Schlegels "Schreiben an den Herausgeber" in der *Zeitung für die elegante Welt* (101: 812): "Der einzige Kunstrichter, der sich darüber [über F. Schlegels *Alarcos*; BO] vernehmen lassen, ist, soviel ich weiß, bis jetzt noch oben belobter Hr. Oberkonsistorialrath Böttiger, der [...] von einem 'tragischen Marionettenspiel in Assonanzen, einem höchst seltsamen Geistesprodukt, über dessen menschliche Tendenz billig Zweifel entstehen könnten', spricht; womit er unverkennbar den Alarcos meint, da noch in keinem andern deutschen Drama von der Assonanz Gebrauch gemacht worden ist. Das vom Marionettenspiel habe ich schon von mehrern Seiten gehört, und es ist in der That klüger als sie es meinen."

<sup>665</sup> Zum Fragment-Begriff Schlegels vgl. Ostermann (1991: bes. 101-132) sowie Szondi (1970).

<sup>666</sup> Vgl. dazu auch Meier (1996: 202): "[...] das Fehlen psychologischer Informationen unterbindet die Identifizierung der Zuschauer mit den Bühnenfiguren und obstruiert in Verbindung mit der lyrischen Überladung der Repliken jegliche Illusion."

<sup>667</sup> Porterfield (1931: 137) hält es für wichtig, den Charakter der Infantin auch im Licht des frühen Todes ihrer Mutter zu sehen, der bereits in der von Schlegel als Vorlage verwendeten spanischen Romanze angelegt ist.

<sup>668</sup> So zumindest lassen sich Alvaros Worte gegen Ende des Dramas deuten:

Du weißt wie die Infantin immer tiefer  
Sich selbst verstrickt in selbst erschaffnes Leiden,  
In wilde Liebe hoffnungslos verloren,  
Am eignen Schmerze nur sich schien zu weiden. (II: 251, 1127-1130)

Liebe<sup>669</sup> zu Alarcos aber nährt sich noch immer aus einem einzigen Moment der Leidenschaft, in dem Alarcos ihr neben einem Bildnis auch das Eheversprechen gegeben hat. Da Solisa und Alarcos einander an keiner Stelle des Dramas gegenüberstehen, ist Solisas stark sexuell geprägtes Begehren<sup>670</sup> ausschließlich auf das Bildnis des Geliebten gerichtet, das von Alarcos später als "falsch" (V. 1154) bezichtigt und zerstört wird.<sup>671</sup> Im Namen ihrer egoistischen Liebe schreckt Solisa auch vor einem Verbrechen nicht zurück, wie aus einem an den abwesenden Alarcos adressierten Monolog hervorgeht:

Ich will mit dir vereinet alles dulden,  
 Und jedes Frevels Schuld auf mich laden.  
 In grausem Blute will ich kühn mich baden  
 Wirst du, Geliebter mir zurück gegeben.  
 Ich will vor keiner argen Tat mehr beben,  
 Um dich zu haben, gern die Seele geben. (I/1: 228, 183-188)<sup>672</sup>

Claras Liebe zu Alarcos dagegen ist eine unschuldige, absolute und als 'romantisch' zu bezeichnende Liebe,<sup>673</sup> die in der gemeinsamen – über das Dramenende hinaus namenlos bleibenden – Tochter auf symbolische Art und Weise sichtbar geworden ist<sup>674</sup> und in Claras Bereitschaft, ihr Leben für Alarcos zu opfern, kulminiert:

<sup>669</sup> In Vers 176 wird die Leidenschaftlichkeit der Liebe Solisas durch die Feuermetaphorik unterstrichen: "In Flammen aufgelöst ihn zu durchdringen!" (I/1: 228, 176). Vgl. dazu auch die in der nächstfolgenden Anmerkung zitierten Verse Solisas.

<sup>670</sup> In Szene I/6 verleiht sie diesem Begehren Worte:  
 An diese Brust zu sinken,  
 Die ihn nur fühlt, und strebt mit heißen Schlägen  
 Ihn zu umschlingen, liebend zu umfassen,  
 Umarmt an ihm zu hangen,  
 Die Seele von den Lippen ihm zu trinken,  
 In Glut gebadet, immer neu zu fühlen  
 Das brennende Verlangen. (I/6: 241, 610-616)

<sup>671</sup> Indem Solisa ihre Liebe ausschließlich auf das Bild von Alarcos richtet, gesteht sie ihrem Gegenüber scheinbar keine Veränderung zu, ja nutzt den Geliebten vielmehr als Projektionsfläche für die eigenen Empfindungen und Leidenschaften. Nach Rehme-Iffert (2002: 120) sieht Schlegel in der leidenschaftlichen Liebe durchaus eine Gefahr: "Aufschlußreich wird die Gefahr der Selbstsucht von Schlegel gesehen, indem er einerseits darlegt, daß in der Liebe zwar wohl der Schlüssel liegen kann, ein vollständiges Individuum zu werden, daß aber andererseits das Gegenüber eventuell auch nur benutzt wird zu diesem Zweck und nicht mehr als eigenständige Persönlichkeit, unabhängig von den eigenen Wünschen, geachtet wird." Dieser Gedanke findet sich auch in Schlegels literarischen Notizbüchern: "Man findet oft nur darum das Universum in d[er] Geliebten, weil man alles andere annihilirt hat. Manche (sehr leidenschaftl[iche]) Liebe ist nichts als Wechselwirkung eines gleich unendlich[en] Egoismus." (KFSa XVI: 207; vii, 38, 1798/99)

<sup>672</sup> Der letzte Vers weist prophetisch auf das Dramenende voraus.

<sup>673</sup> In Szene I/4 spricht Clara selbst von der "Unschuld meiner Liebe" (235, 399).

<sup>674</sup> Die Tochter aber ist zugleich ein Hinweis darauf, daß die absolute, 'romantische' Liebe in Schlegels Verständnis Sexualität nicht ausschließt.

Kann ich sterbend dich erretten, sieh mich hier bereit. (II: 246, 763)

Dieses Opfer fällt ihr deshalb um so leichter, weil ihre Liebe zu Alarcos über das Irdische hinaus, ins Unendliche reicht und sie vor dem Hintergrund der christlichen Religion davon überzeugt ist, jenseits des Todes wieder mit Alarcos vereint zu sein.<sup>675</sup> So greift Clara sogar selbst zu der "leuchtende[n] Waffe" (V. 820), verletzt sich damit aber nicht tödlich. In der daraufhin einsetzenden hellseherischen Phase zwischen Leben und Tod<sup>676</sup> fordert sie göttliche Gerechtigkeit und zitiert die an ihrem Tode Schuldigen binnen drei Tagen vor das Gottesgericht, wird aber im selben Augenblick gewahr, daß sie damit auch ihren geliebten Alarcos nicht vor dem Gottesurteil bewahren kann:

Weh dir, Alarcos, wehe!  
 Mich dünkt, daß ich mit dir am Throne stehe  
 Und wie ich bebend flehe,  
 In Schmerzen doch vergehe,  
 Ein ewig Weh nur sehe. (II: 249, 843-847)

Claras Opferbereitschaft vermag ihre rettende Wirkung demnach nur im Bereich des Irdischen zu entfalten, jenseits davon muß Alarcos sich selbst vor Gott verantworten.<sup>677</sup> Alarcos aber mißversteht die letzten Worte Claras und glaubt sich von ihr verraten.

Daß Clara im Stück als die ideale Geliebte und Freundin Alarcos' figuriert, läßt sich unter Bezugnahme auf Rehme-Iffert (2002) auch daran ablesen, daß Alarcos im zweiten Akt meint, mit Clara sich selbst erschlagen zu haben, wie das an dieser Stelle in das Drama eingefügte Sonett zeigt:

---

<sup>675</sup> Diese Ansicht spiegelt sich in folgenden Versen:

CLARA  
 [...]
   
 So mich nur Alarcos liebet, trag' ich hohen Mut.  
 Ruhe find' ich keine, bis ich schnell dich frei gemacht;  
 Hast du dann dein Wort vollzogen, folgest du mir bald.  
 ALARCOS

Im Tod auch eins mit dir, das sei mein einz'ger Rat. (II: 248, 811-814)

<sup>676</sup> Zwischen dem Augenblick ihrer nicht tödlichen Selbstverwundung (V. 823) und dem tatsächlichen Todesstoß durch Alarcos (V. 893) verweilt Clara kurzzeitig zwischen den Welten der Toten und der Lebenden: in einer Zwischenwelt der Transzendenz, wo sie zukünftige Geschehnisse vorausszusehen vermag (ähnlich wie Don Juan in Zorrillas *Don Juan Tenorio*; vgl. Kapitel 5.6).

<sup>677</sup> Damit ist Clara gewissermaßen als Vorgängerfigur der doña Inés in Zorrillas *Don Juan Tenorio* (1844) anzusehen. Diese (er)rettet Don Juan nicht nur aus irdischen Verstrickungen, sondern vermag es sogar, ihn vor seiner gerechten göttlichen Strafe zu bewahren (siehe dazu Kapitel 5.6).

Wie seltsam! Wenn ich dieses Blut betrachte,  
Dünkt mich, als wär' es mir, mir selbst entflossen,  
Was eben in den Adern noch ergossen,  
In wilde Flammen meinen Zorn anfachte;

Und wenn ich gleich der Fantasie nicht achte,  
Fühl' ich mich doch von Mattigkeit umschlossen,  
Der Blick ist an den Leichnam festgeschlossen,  
Den stets der Lampe Schein noch bleicher machte.

Es ist, als läg' ich selbst vor mir erschlagen;  
Es winkt mir, mich von neuem zu ermorden,  
Als dürft' ich so die innre Angst wohl stillen.

Ich kann den Anblick länger nicht ertragen;  
Ich will, an Furcht ein banges Kind geworden,  
Die stumme Leiche jedem Blick verhüllen. (251, 904-917)

Nach Rehme-Iffert (2002: 126) hält Friedrich Schlegel es grundsätzlich für

[...] möglich, die Polarität der Geschlechter durch einen wechselseitigen Austausch- und Anerkennungsprozeß in und über die Liebe zu einer harmonischen, sich ergänzenden Komplementarität auszubilden. [...] In einer liebenden Verbindung können Mann und Frau trotz und gerade wegen ihrer Unterschiedenheit ihre grundlegende Menschlichkeit erkennen und im wechselseitigen Austausch ausbilden, indem sie sich harmonisch ergänzen.<sup>678</sup>

Alarcos' Gefühl, mit Clara sich selbst bzw. einen Teil seiner selbst erschlagen zu haben, läßt sich somit aus Schlegels Ehe-Verständnis erklären, dem die auf Platons *Symposion* verweisende Vorstellung von der gegenseitigen Ergänzung der Liebenden und einer daraus entstehenden gemeinsamen 'Ganzheit' zugrunde liegt.<sup>679</sup> Die Ehe Claras und Alarcos' verweist demnach auf das bereits in der *Lucinde* (1799) entworfene Schlegelsche Ideal der Ehe, das auf Liebe, Freundschaft und Sexualität, nicht aber auf Leidenschaft beruht:

Freundschaft ist ein Stück Ehe, Liebe ist Freundschaft von Kopf bis zu den Füßen. (KFSa XVIII: 126; iii, 53, 1797)

---

<sup>678</sup> Über die leidenschaftliche Liebe dagegen schreibt Schlegel im Jahre 1810/11 in seiner Besprechung der *Wahlverwandtschaften*: "Anders ist es mit der leidenschaftlichen Liebe, die nicht aus dem gefühlten Mangel und Bedürfnis dessen, was uns in sittlicher Hinsicht fehlt, sondern eben aus dem Gefühl einer tiefen, innern Gleichheit und Einerleiheit entspringt, die, den Besitzern selbst verborgen, mit magischer Kraft sie umnebelt, unwiderstehlich magnetisch einen an den andern und beide an ihr oft unglückliches Geschick gegenseitig fesselt. Daher die zerstörenden Wirkungen und das meist tragische Ende der leidenschaftlichen Liebe; denn nur heftiger immer und tötender wird die einseitige Richtung, alle Fehler und jede Krankheit des Gemüts, durch die geheime Einstimmung des Geliebten verstärkt, sich selbst und seinem Untergange immer hingegen." (KFSa III: 176f.)

<sup>679</sup> Darüber hinaus zeigt Rehme-Iffert (2002: 123), daß Ehe und Liebe bei Schlegel "eigentlich deckungsgleich" sind. Damit stellt F. Schlegel das für die europäische 'Romantik' gültige mittelalterliche Minnemodell, in welchem Liebe und Ehe einander ausschließen, auf den Kopf. Siehe auch Kapitel 2.2.

Die unterschiedlichen Liebesentwürfe Solisas und Claras sind an die von ihnen verkörperten gegensätzlichen – und nahezu archetypischen – Frauenbilder gebunden<sup>680</sup>: während Solisa die leidenschaftliche, egoistische, aber auch emanzipierte<sup>681</sup> *femme fatale* inkarniert, repräsentiert Clara, obwohl oder gerade weil sie ein Kind mit Alarcos hat, die reine, unschuldige, mädchenhafte Frau, das treue Abbild der christlichen Gottesmutter Maria.<sup>682</sup>

In Alarcos aber streiten beide Liebeskonzepte miteinander und tragen entscheidend zu dessen innerer Zerrissenheit bei: Alarcos hat Solisa zwar leidenschaftlich, aber nur kurzzeitig geliebt,<sup>683</sup> während er Claras Liebe allem Anschein nach auf eine ebenso absolute und 'romantische' Weise erwidert. Diese Liebe geht aus der Erfahrung der leidenschaftlichen Liebe zu Solisa eher gestärkt als geschwächt hervor.<sup>684</sup>

Solisas Konzept der leidenschaftlichen Liebe siegt dank Ehrgesetz zwar im Irdischen, scheitert aber dafür in unendlicher Perspektive, während Claras absolute Liebe im Irdischen unterliegt, dafür aber im Jenseits den Sieg davonträgt und – auch in der Gestalt der Tochter von Clara und Alarcos – als Zukunftsvision gedeutet werden kann. Alarcos aber ist zum Scheitern verurteilt, weil er sich nicht endgültig für die absolute Liebe entscheidet, sondern – zögernd – zwischen den beiden Modellen verharrt.<sup>685</sup>

---

<sup>680</sup> Auch Solisa und Clara erscheinen somit als 'Marionetten'.

<sup>681</sup> Siehe insbesondere Solisas Gespräch mit ihrem Vater, dem König, in Szene I/2. Solisa ist demnach nicht nur negativ gezeichnet, sondern verweist durch ihre Emanzipation gerade auf das frühromantische Frauenbild. Vgl. auch Blok (1931: 22): "Mit Rücksicht auf die Zeit, in die uns das Stück versetzt, macht Solisa den Eindruck einer emanzipierten Königstochter, deren selbstbewußte Sprache sich kaum mit den damaligen Ansichten von der Stellung der Frau verträgt."

<sup>682</sup> Auch in diesem Sinne kann Clara übrigens als Vorläuferin der Inés in Zorrillas *Don Juan Tenorio* gedeutet werden. Siehe auch Anstett (1965: 153), der die Figur der Clara als einen in Schlegels Werk bis dahin unbekannten Frauentypus hervorhebt.

<sup>683</sup> Daß auch Alarcos die Leidenschaft nicht fremd ist, belegen seine folgende Worte, die über die darin enthaltene Feuersymbolik eindeutig einen Bezug zu Solisa herstellen:

Dein [Alvaros; BO] Herz hat nie der Liebe Flammensturm bewegt;  
 Drum ist die hohe Ehre dir ein kalt Gesetz,  
 Und große Tat dir, so wie groß Verbrechen, fremd.  
 Ruhm, Liebe, Glorie, Lust sind mir des Lebens Herz,  
 Wo hoch in Flammen all die Kraft vereinigt brennt (I/5: 239, 538-541).

<sup>684</sup> Unter den genannten Gesichtspunkten erscheint es durchaus möglich, daß der Protagonist Solisa im Augenblick der Leidenschaft voller Überzeugung sein Eheversprechen gab, dieses gegebene Wort aber nach Abkühlung der Leidenschaft einfach vergaß, weil seine eigentliche Liebe immer noch Clara galt. Diese Deutung relativiert zugleich Meiers (1996: 197) Ansicht, Alarcos sei das Opfer einer "profunden Selbsttäuschung", sowie jene, "eine bloße Unbeherrschtheit" habe "Alarcos in seinen Zwiespalt zwischen Liebe und Ehre gebracht" (vgl. Meier 1996: 199). Der Widerspruch liegt im Charakter des Helden begründet, nicht in der Schlegelschen Dramenkonzeption.

<sup>685</sup> Diese Unentschiedenheit Alarcos' wird in Szene I/5 sichtbar, als der Titelheld zwischen den die unterschiedlichen Welten und Liebeskonzeptionen symbolisierenden Burgen innehält und über seine Situation reflektiert.

### 3.3.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie: Spanisches Ehrgesetz, Rittertum und Geistererscheinung*

Die Handlung des Dramas wird von Schlegel ohne konkrete Zeit- und Ortsangaben in das mittelalterliche Spanien verlegt<sup>686</sup> und spielt vor dem Hintergrund des Rittertums und der mit diesem einhergehenden Werte, die aber nur auf der Alarcos-Burg wahre Gültigkeit besitzen, während sie auf dem Königsschloß bereits korumpiert sind. Als ideelle Triebfeder des dramatischen Konflikts fungiert das mit dem spanischen Mittelalter assoziierte und im spanischen Barockdrama ästhetisierte Gesetz der Ehre, das in Schlegels Trauerspiel an die Stelle des Schicksals in der griechischen Tragödie tritt.<sup>687</sup> In der Gestalt des Ehrgesetzes manifestiert sich im *Alarcos* ergo ein subjektiviertes, selbstverschuldetes und somit modernes Schicksal, das sich im Drama aber mit einer dem antiken Schicksal ähnlichen Grausamkeit durchsetzt. Dementsprechend notiert Schlegel in seinen literarischen Notizbüchern mit Blick auf die moderne, 'romantische' Tragödie: "In der τραγ[Tragödie] muß alles wohl auf Ehre beruhn. –" (KFSA XVI: 308; ix, 650, 1799-1801).<sup>688</sup> Das Ehrgesetz aber kann – anders als das objektive Schicksal der griechischen Tragödie – unterschiedlich ausgelegt bzw. subjektiv interpretiert werden, wie die folgenden Worte Claras verdeutlichen:

Die Ehre, die sein [Alarcos'; BO] großes Herz begeistert,  
Für die er hochgesinnt das Liebste opfert,  
Sie ist ein leerer Schall in ihrem Munde,  
Der kleinen Absicht Werkzeug oft geworden. (I/4: 236, 417-420)

Alarcos verkörpert in Claras Augen demnach den wahren Ehrbegriff, erkennt jedoch nicht, daß wahre Werte am Königshof längst durch subjektive Interessen abgelöst worden sind. Daß Alarcos die Ehre als erste und höchste Pflicht ansieht, erhellt auch aus seinen eigenen Worten:

Mir sei die Ehre heilig ohne Wandel stets,  
Und lieber geb' ich all' mein bestes Gut und Blut,  
Und träf' auch tödlich recht mein Herz ihr hoher Strahl,  
Als daß ich mich empörte gegen ihr Gesetz. (I/3: 235, 386-389)

<sup>686</sup> Darin folgt der Autor im wesentlichen der ihm als Vorlage dienenden spanischen Romanze, ersetzt aber das dortige "spezifisch katholische Element" mit Block (1931: 44) durch "das allgemein Christliche".

<sup>687</sup> Dafür ist es notwendig, daß Schlegel die Handlung nach Spanien verlegt, denn die von ihm gezeichnete Radikalität ist nur dem spanischen Ehrgesetz eigen und hauptsächlich auf arabische Einflüsse zurückzuführen. Zum Verständnis der Ehre bei F. und A.W. Schlegel siehe Kapitel 2.3.

<sup>688</sup> Zum Schicksalsgedanken im *Alarcos* siehe Kapitel 3.3.6.



Daraus schlußfolgert Blok (1931) zu Recht, daß die Ehre für Alarcos eine Art Religion darstellt:

Für Alarcos ist die Ehre ein Führer, nach dessen unerbittlich strengen Gesetzen er sich bedingungslos richtet. Sie ist ihm die Quelle der Begeisterung für alles Große und Erhabene im Leben. Lieber möchte er auf das Leben verzichten als gegen dieses Hohe, Unwandelbare, Heilige, Allmächtige sündigen. (Blok 1931: 19)<sup>689</sup>

Die Diskrepanz zwischen Ehre – der korruptierten Ehrauffassung am Königshof – und "hoher Ehre" – seinem eigenen Ehrbegriff – aber wird Alarcos zum Verhängnis, wie er selbst einsehen muß:

Weh der Liebe, die um hohe Ehre mich gebracht!  
Weh der Ehre, die der hohen Liebe Tod gebracht! (II: 246, 739f.)

Mit anderen Worten: die leidenschaftliche und schnell erkaltete Liebe zu Solisa hat Alarcos um jene "hohe Ehre" gebracht, die er durch die Ehe mit Clara erlangt hat; die Ehre, wie sie der König und die Infantin zu ihrem Vorteil als "leere[n] Schall" vertreten, aber macht ihm nun die "hohe", ewige, 'romantische' Liebe zu Clara zunichte.<sup>690</sup> Trotz seiner hellsichtigen Worte erkennt der Protagonist nicht, daß er seine geliebte Clara nicht im Namen seines eigenen Ehrkonzeptes, sondern in dem des korruptierten Ehrbegriffs des Königshofes opfert und somit zum (blinden) Werkzeug eines Verbrechens wird, dessen Interessen ihm fremd sind.<sup>691</sup> Dieser Irrtum wird Alarcos zum Verhängnis: die von Clara angerufene übergeordnete Instanz – Gott – richtet im zweiten Akt des Dramas über das im Bereich des Irdischen und im Namen eines Pseudo-Ehrbegriffs begangene Verbrechen. Nach seinem Urteil werden nicht nur Solisa und der König, sondern auch der unschuldig schuldig gewordene Alarcos in die Hölle verbannt, während die unschuldig geopfert Clara wie eine Märtyrerin in den Himmel auffährt.<sup>692</sup> Damit siegt im *Alarcos* die christliche Weltanschauung über menschliche Anmaßung, denn in unendlicher bzw.

<sup>689</sup> Ritzer (2002: 84) führt diese Unterwerfung Alarcos' unter das Gesetz der Ehre zu Recht auf die Epoche des Barock zurück: "Barockes Delikt ist [...] die psychologisch irritierende Unbedingtheit, mit der sich der Protagonist die taktisch gesetzte Mahnung des intriganten Königs an sein einstmals (der Infantin gegenüber) gegebenes Wort und den Vorwurf der verpfändeten Ehre zu eigen macht, und mehr noch, die Rücksichtslosigkeit, mit der er sofort den Verzicht auf seine Liebe (zur zwischenzeitlich geehelichten Clara) akzeptiert und die Ermordung der Gattin zu planen beginnt."

<sup>690</sup> Damit befinden sich die wahren Werte der "hohen" Liebe und Ehre erneut auf der Seite der Alarcos-Burg.

<sup>691</sup> Das erklärt auch, weshalb Alarcos sich selbst bis zuletzt für unschuldig hält.

<sup>692</sup> Obwohl Clara ihrem Geliebten die Tat verzeiht, reicht diese Vergebung nicht aus, Alarcos vor dem Urteil Gottes zu bewahren. Diese Variante des weiblichen Opfers, die als Konsequenz des *Alarcos* erscheint, wird erst Jahrzehnte später in der spanischen 'Romantik' von José Zorrilla umgesetzt werden (vgl. Kapitel 5.6).

göttlicher Perspektive ist das von den Menschen neben bzw. gar über die Liebe gestellte Ehrgesetz der absoluten Liebe untergeordnet.<sup>693</sup> Gerade Alarcos wird dafür bestraft, daß er das – irdische – Ehrgesetz an die Stelle der christlichen Religion und über die – unendliche – Liebe gestellt hat. Anders als Cornelia und Clara bleibt ihm bis zu seinem Tode der Blick für die unendliche, göttliche Dimension verstellt. Die Auflösung des Dramas – der Untergang Alarcos' – macht die Kritik Schlegels an dieser Form des Ehrgesetzes deutlich: für ihn ist die Ehre an das Irdische gebunden, während die Liebe über das Irdische hinaus ins Unendliche verweist.<sup>694</sup>

Da das Ehrgesetz in der von Schlegel verwendeten spanischen Ausprägung dem zeitgenössischen deutschen Publikum jedoch fremd ist und aufgrund einer fehlenden psychologischen Motivierung, wie Blok (1931: 21) anmerkt, unglaublich erscheinen muß, ist der *Alarcos* auf deutschen Bühnen von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Nach Ansicht der anderen Dramenfiguren inkarniert Alarcos die Werte des Rittertums, weshalb ihm die Rolle und Funktion des ersten Ritters im Königreich zukommt und der König ihn trotz seines niedrigeren Standes gern als Schwiegersohn und Thronfolger akzeptiert. Die in der Sekundärliteratur immer wieder diskutierte Diskrepanz zwischen den Urteilen über Alarcos und seinem tatsächlichen Auftreten<sup>695</sup> aber macht nicht nur seine innere Zerrissenheit deutlich, sondern deutet zugleich auf sein wesentliches Manko hin: Alarcos fehlt der Glaube an den christlichen Gott und eine christliche Weltordnung. Deshalb symbolisiert nicht Alarcos, sondern sein Diener Dagobert das wahre christliche Rittertum. Entsprechend bedauert Clara in Szene I/4 gegenüber Dagobert, daß Alarcos nicht ihn als Vorbild und Führer auserwählt hat, sondern sich statt dessen dem Königshof zuwendet:

O wenn Alarcos, was er dort verschwendet,  
Auf dich doch übertrüge, dir nur folgte,  
Dein graues Haupt zum Licht und Führer wählte,  
So würde rechte Tugend recht vergolten. (I/4: 236, 427-430)

Daß auch Alarcos die Ritterlichkeit Dagoberts zu schätzen weiß, kommt gegen Ende des Dramas darin zum Ausdruck, daß er ihn mit den folgenden an seine Ritterschaft gerichteten Worten zu seinem Nachfolger und Erben bestimmt:

---

<sup>693</sup> Hierin liegt der wesentliche Unterschied zum spanischen Barockdrama, in welchem die Ehre über die Liebe triumphiert.

<sup>694</sup> Damit kritisiert und überwindet Schlegel zugleich das spanische Barockdrama – und 'romantisiert' es.

<sup>695</sup> Vgl. Kapitel 3.3.1.

Drum laß ich euch den Dagobert zum Schirm und Schutz,  
 Ihn mach' ich euch als euren Herrn und Führer kund.  
 Von Eisen scheint er ganz gebaut, doch in der Brust  
 Schlägt drinnen ihm ein freundlich Herz, und froher Mut  
 Erquickt uns leuchtend in dem Auge sonder Furcht.  
 Ein Bild der alten Zeiten scheint er selber uns,  
 Sein Silberhaar ein hell Panier geweihten Ruhms.  
 Was dieser Mann gebietet, sollt ihr freudig tun.  
 Er sei mein Erbe, Haupt und Herr der Burg; (II: 254, 1007-1015)

Folgerichtig werden Dagobert die letzten, versöhnenden Worte des Dramas in den Mund gelegt, in denen dieser seinen Beschluß verkündet, die Tochter Claras und Alarcos' in ein Kloster zu geben und selbst als Einsiedler allein in der Burg zurückzubleiben, um Buße für seinen Herrn zu tun:

Ich bleibe bis zum Tode hier in meinem Schmerz,  
 Den Rosenkranz in Händen führend statt des Schwerts,  
 Zu frommer Buße angewandt der kleine Rest  
 Des mühevollen Lebens, treu im Dienst des Herrn,  
 Zum Kloster ganz die waffenlaute Burg verkehrt. (II: 262, 1288-1292)

Mit dem Geist der toten Clara integriert Schlegel – wie schon Tieck (vgl. Kapitel 3.1.3) – auch fantastische Elemente in sein Trauerspiel: im zweiten Akt treibt diese Geistererscheinung die für das Verbrechen Verantwortlichen in den Tod. Anders als in Tiecks *Karl von Berneck* aber erscheint der von Dagobert als "Todesengel" (II: 261) bezeichnete Geist Claras nicht auf der Bühne, sondern nur im Botenbericht Ricardos und Octavios<sup>696</sup>:

OCTAVIO  
 [...]
   
Die Wachen sahn erschreckt durch ihre Reihen  
 Ein weißes frauengleiches Wesen schweben;  
 Man hört' des Königs Namen dreimal schallen,  
 Und mit dem dritten Schrei ihn tot hinfallen. (II: 260, 1226-1229)

Das Gespenst der toten Clara verweist auf die Geistererscheinungen in den Dramen des Barock<sup>697</sup>, entspricht jedoch zugleich einem christlich konnotierten Wunderbaren, wie die 'Romantiker' es in den mittelalterlichen Romanen vorfinden, und erfüllt eine ähnliche Funktion

<sup>696</sup> Auch Dagobert und Alarcos beschreiben die sich nähernde Gestalt des Geistes, der aber für das Publikum weiter unsichtbar bleibt (vgl. II: 260f.).

<sup>697</sup> Vgl. dazu Benjamin (1974b: 312-316). Als Elemente des mit dem Barock einsetzenden modernen Trauerspiels führt Benjamin die Nacht – insbesondere die Mitternacht als "Geisterstunde" –, die Weissagung im Traum sowie Geistererscheinungen an und bezieht sich dabei auch auf Schlegels *Alarcos* (vgl. 314f.).

wie die Geistererscheinungen in Shakespeares *Hamlet* oder Tiecks *Karl von Berneck*.<sup>698</sup>

### 3.3.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Vision einer idealen Monarchie

Schlegels *Alarcos* ist weder ein historisches noch ein nationales Drama, sondern läßt sich primär ein historisch behandeltes Ideendrama umschreiben. Dagoberts Reflexionen über eine andere, gerechtere Monarchie, der Alarcos als König vorstünde, aber deuten eine über die Dramenhandlung hinausreichende historische, nationale und politische Dimension des Schauspiels an:

Wie anders wär' es, muß' ich oftmals denken,  
Trüg' unser teurer Herr die goldne Krone,  
Der immer sich so königlich gebrauchte,  
Als sei er gleich zum König schon geboren!  
Dann wäre Recht und Ehre allen heilig,  
Die Tugend strahlend und die Zeiten golden. (I/4: 237, 449-454)

Der Autor läßt Dagobert hier eine in die Zukunft weisende utopische Form der Monarchie entwerfen, die sich durch wahre Werte auszeichnet und auf Geschichte und Tradition – das in Dagobert symbolisierte Rittertum – vertraut.<sup>699</sup> Diese historisch begründete Zukunftsvision klingt am Ende des Dramas erneut an und ist auch dort an die Figur des Dagobert gebunden (vgl. Kapitel 3.3.14).

### 3.3.5 *'Romantische' Melancholie*: Alarcos' melancholische Passivität

Friedrich Schlegel konzipiert die Figur des Alarcos, wie in Kapitel 3.3.1 gezeigt, als einen innerlich zerrissenen und deshalb im 'romantischen' Sinne melancholischen Protagonisten: ähnlich wie Hamlet ist Alarcos als vorwiegend passiver Held gestaltet, der wiederholt davon

<sup>698</sup> Vgl. auch die Kapitel 2.3 und 3.1.3.

<sup>699</sup> Zu Schlegels utopischem Monarchiemodell siehe auch Anstett (1965: 156): "Dans cette monarchie idéale, amour et foi lient, en une communion mystique, souverain et peuple l'un à l'autre : celui-là, pressentant et prévenant les vrais besoins de ses sujets, gouverne avec une autorité dépouillée de tout égoïsme dynastique, soucieuse du seul bien-être de tous, celui-ci s'en remet avec confiance à un pouvoir dont il ne songe pas à contrôler ni à contester l'exercice, car il ne doute pas que ses décisions et ses actes ne lui soient salutaires. Mais ces conditions politiques se réalisent seulement là où chacun sait et croit que tout pouvoir vient de Dieu et doit s'exercer dans la fidélité à cette origine et dans la conscience de la responsabilité devant Dieu. Aussi le souverain doit-il être avant tout le juge suprême dans son Etat comme Dieu est le juge du monde et de l'histoire et doit-il rendre une justice qui soit à l'image de la justice suréminente de Dieu, faite d'équité et de bonté. Ainsi constituée et gouvernée, la monarchie travaille, comme l'Eglise, à promouvoir le règne de Dieu sur terre."

spricht, "zwiefach schrecklich sich gebunden" zu fühlen (I/3: 234, 346). Sein innerer Konflikt resultiert daraus, daß er sich nicht für eine der zwei Ordnungen und Liebeskonzepte bzw. Frauen entscheiden kann, sondern zögernd und passiv in der Unentschiedenheit verharret. Das fragmentarisch anmutende Drama aber gibt der Selbstreflexion des Helden wenig Raum und führt zu schnell und ohne ausreichende Motivation zu Wahnsinn und Suizid des Protagonisten. Entsprechend wirkt Alarcos' Gefühls- und Tränenausbruch in seinem zweiten Reflexionsmonolog (Szene I/5) unvermittelt und überraschend und grenzt dadurch – ungewollt – ans Komische:

O weh, es schwillt das Auge wahrer Tränen voll,  
Indes ich so in Träum' und Mitleid mich verlor;  
Schmerzübermannt fließt unaufhaltsam fort der Strom  
Der bittern Zähren aus des Herzens vollem Born. (*Er weint.*) (I/5: 240, 577-580)<sup>700</sup>

Es ist wenig verwunderlich, daß diese Passage den zeitgenössischen Gegnern der 'Romantik' Anlaß zu Kritik und Parodie bot.<sup>701</sup>

Die Melancholie erscheint insofern als ein von der 'Marionette' Alarcos verkörpertes – allerdings zentrales und handlungsbestimmendes – Prinzip, nicht aber als Part eines motivierten und dramatisch gestalteten Seelenzustandes des Protagonisten.

### 3.3.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Das christliche Gottesgericht

Im *Alarcos* walten sowohl ein scheinbar "blindes", pseudo-antikes Schicksal, das vom Dichter in das Gewand des spanischen Ehrprinzips gekleidet wird und den Titelhelden – Opfer und Täter zugleich – dem Untergang weiht, als auch ein göttliche Gerechtigkeit kündendes Jüngstes Gericht. Damit unternimmt Schlegels Drama den Versuch einer Synthese von antikem und modernem Schicksalsbegriff. Entsprechend stellt August Wilhelm Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen das Ehrgesetz, wie es die spanischen Dramen des *Siglo de Oro* kennen, neben den Schicksalsbegriff der antiken Tragödie:

[...] und dann wird die Ehre ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann, ohne sein eignes Glück zu vernichten oder sogar ein Verbrecher zu werden. (Lohner VI: 265)

<sup>700</sup> Diese Verse repräsentieren zugleich ein schönes Beispiel für die von Schlegel verwendeten assonantischen Reime. Es handelt sich hier um eine Assonanz auf die Vokale e-o.

<sup>701</sup> Siehe insbesondere Gramberg (1803). Vgl. aber auch Kotzebues 1803 anonym erschienene *Expectorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos*, die sowohl die Beziehung der Schlegel-Brüder zu Goethe als auch A.W. Schlegels *Ion* und F. Schlegels *Alarcos* aufs Korn nehmen.

Genau in dieser Form wird dem Schlegelschen Protagonisten das Ehrgesetz zum Verhängnis: ein nicht gehaltenes Eheversprechen zwingt Alarcos offenbar dazu, seine Frau Clara zu töten, um die der Königstochter versprochene Ehe schließen zu können.<sup>702</sup> Alarcos durchschaut weder die wahren Beweggründe des Königs noch den korrumpierten Ehrbegriff, der am Königshof herrscht und sich nicht mit seinem wahren Ehrbegriff deckt. Seine subjektive Sicht auf die Welt ist beschränkt, denn das irdische Leben stellt sich ihm als unverständliches "Räthsel" (Friedrich Schlegel) dar. Das Ehrgesetz als vermeintliches Schicksal verkennend, welchem er sich beugen zu müssen glaubt, befolgt Alarcos die Anweisung des Königs und tötet seine geliebte Frau, muß aber aus dem Munde der sterbenden Clara erfahren, daß er nicht seinem Schicksal, sondern dem falschen Ehrgesetz des Königshofes Folge geleistet und ein vor Gott nicht zu rechtfertigendes Verbrechen begangen hat.

Die sterbende Clara läßt die an ihrem Tode Schuldigen mit folgenden Worten vor das Gottesgericht, das das 'wahre', christliche Schicksal verkörpert und die Verstrickung der Menschen ins Unendliche versinnbildlicht<sup>703</sup>:

Die, deren Rat mir schlug die herben Wunden,  
Ihr Leib soll heimlich schwinden und vergehen,  
Der schwarze Geist dann nimmermehr gesunden.

In dreien Tagen soll'n zu Recht sie stehen,  
Sie sind geladen hin vor Gottes Throne;  
Nun laß sie denken, wie sie da bestehen.

In dreien Tagen meldet euch zum Lohne,  
Daß schuldig ihr so schuldlos Blut vergossen,  
Und seht, wie euer dann der Ew'ge schone;

[...]

Vernehmt, wie ich vor Gottes Stuhl euch lade,  
[...] (II: 250, 858-870)

<sup>702</sup> Grambergs (1803: vgl. 16f.) Zweifel, ob der Mord an Clara tatsächlich die einzige Option Alarcos' ist, sind allerdings nicht unberechtigt. So konstatiert Meier (1996: 201), daß Fehler und Tat bei Alarcos – anders als bei einem antiken Helden – auseinanderfallen: "Während Versagen und Verschulden bei einem Ödipus in einen einzigen Augenblick zusammenfallen, klaffen sie bei Alarcos auseinander." Daraus wiederum resultiert, daß Alarcos "sein eigentliches Verbrechen [...] bewußt als solches begehen und vor allem auch wollen" muß (vgl. Meier 1996: 201).

<sup>703</sup> Bei diesen Versen handelt es sich aber nicht, wie Blok (1931) fälschlicherweise annimmt, um einen *Fluch* Claras, sondern vielmehr um eine Prophezeiung. Clara verkündet nicht ihr eigenes Urteil über ihre Mitmenschen, sondern durch ihren Mund artikuliert sich das Urteil des christlichen Gottes.

Damit spricht Clara zugleich das Todesurteil der Betroffenen aus, da das Gottesgericht erst am Jüngsten Tag und damit jenseits des Irdischen tagt. Der göttliche Richterspruch, der nur mittelbar – durch das Dramengeschehen – wiedergegeben wird und über dem von den Menschen eingesetzten und interpretierten Ehrgesetz steht, läßt die unschuldig gemordete Clara ins Paradies auffahren, während sich Solisa, der König und Alarcos für ihre Taten vor dem göttlichen Richter verantworten müssen und mit ewiger Verdammung bestraft werden.<sup>704</sup> Dieses Urteil führt zugleich das Ehrgesetz – zumindest in der vom König vertretenen Form – ad absurdum. Das Gottesgericht<sup>705</sup> ist demnach in Schlegels 'romantischem' Drama dem sich hinter dem Ehrgesetz verbergenden antiken Schicksal überlegen, überwindet es und eröffnet damit eine neue, christliche Dimension: die des Unendlichen.<sup>706</sup>

Der Protagonist des Dramas scheitert demzufolge an beiden Schicksals-Instanzen, woraus sich eine doppelte Tragik und Alarcos' endgültiger Untergang ergeben. Denn obwohl Clara Alarcos liebt und gegenüber Gott für seine Rettung eintritt, vermag sie ihn nicht zu erlösen. Damit ist die – unendliche – Liebe der beiden ebenfalls dem Untergang geweiht, denn die Liebenden werden jenseits des Irdischen auf immer voneinander getrennt bleiben. Ihre Liebe aber geht nicht endgültig unter, denn während das Geschlecht des Königs vollständig ausstirbt, überlebt das Kind von Alarcos und Clara als Symbol und Frucht ihrer Liebe.

Das göttliche Gericht, das im *Alarcos* an die Stelle des griechischen Schicksals tritt, indem es dieses überwindet, ist demnach zwar ebenso streng wie sein antikes Pendant, eröffnet den Sterblichen aber mit der Dimension des Unendlichen eine zweite, der griechischen Mythologie unbekannte Chance.

---

<sup>704</sup> Blok (1931: vgl. 90) interpretiert bereits die verschiedenen Todesarten der drei Vorgeladenen als von Gott verhängte Strafen. Wichtiger aber scheint die Differenz zwischen der Himmelfahrt Claras und der Verdammung der anderen drei Figuren zu sein, da diese sich auf das Unendliche bezieht, wenngleich es nicht bedeutungslos ist, daß der Protagonist sich – im Gegensatz zu Solisa und dem König – selbst tötet, wie Dagoberts Worte belegen:

Freiwillig ging von dannen so der stolze Held,  
Erwartend nicht, bis seiner Freiheit Schmach geschehn.  
Du hast vom Leben dich errettet mit dem Schwert! (II: 262, 1275-77)

Vgl. dazu auch Werden (1803: 107): "Er [Alarcos; BO] kämpft gegen die Gewalt des Verhängnisses muthig an und besiegt sie, indem er ihr unterliegt, durch freyen Entschluß und Erhebung über die eiserne Nothwendigkeit."

<sup>705</sup> Zwar wird dieses Gottesgericht innerhalb des Dramas auch als "Gottes Rache" (II: 262, 1272) interpretiert, aber diese Worte werden mit Ricardo einem Vertreter des Königshofes in den Mund gelegt und sind deshalb kritisch zu betrachten. Auch Ritzer (2002: 86) bewertet Gott allerdings als Rächer – "[w]ie der teuflische Versucher steht auch der himmlische Rächer bereit" – und mißverstehet damit Schlegels Intention.

<sup>706</sup> Diese Dimension ist bereits dem spanischen Barockdrama (Calderóns) immanent, da dieses grundlegend vom Katholizismus determiniert wird.

### 3.3.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Königshof vs. Alarcos-Burg*

Zwar gestaltet Schlegel in seinem fragmentarisch angelegten *Alarcos* keinen (vielschichtigen) Mikrokosmos im Sinne von Welt, wie sowohl die Forschung als auch die vorliegende Arbeit bereits dargelegt haben, sein Drama aber ist dennoch von verschiedenen Antagonismen geprägt.

Der dem Dramengeschehen zugrundeliegende Gegensatz zwischen Königsschloß und Alarcos-Burg vereint mehrere Antagonismen in sich: während die Korruption und damit der Verfall des königlichen Hofes in der Entwertung des Ehrbegriffes, der Bereitschaft zu Gewalt und Verbrechen sowie in der Absicht Alvaros, heimlicher Herrscher über das Königreich zu werden, zum Ausdruck kommen, symbolisiert die Alarcos-Burg die wahre, 'romantische' Liebe<sup>707</sup> sowie die wahren und christlichen Werte überhaupt. Dabei dient Dagobert, der seinen Herrn aufrichtig liebt und ihm stets treu zu folgen bereit ist (vgl. I/4: 236f., 431-460), als Komplementärfigur zu Alvaro.<sup>708</sup> Alarcos' unentschiedenes Hin und Her zwischen beiden Welten wurde bereits grundlegend analysiert und als eine Ursache seines Scheiterns ausgemacht (vgl. Kapitel 3.3.1), da eine Synthese der beiden gegensätzlichen Welten, wie Alarcos sie versucht, unmöglich ist. Vom Dramenende her gesehen wird vielmehr deutlich, daß das zum Untergang verurteilte Königsschloß eine zu überwindende Form der Monarchie repräsentiert, während die Alarcos-Burg ein die Vergangenheit integrierendes Zukunftsmodell verkörpert – sowohl der das Rittertum repräsentierende Dagobert als auch die gemeinsame Tochter Claras und Alarcos', die symbolisch auf die Zukunft verweist, leben weiter.<sup>709</sup>

Darüber hinaus reflektieren Königsschloß und Grafenburg den christlichen Gegensatz von Diesseits und Jenseits: während das Leben am Königshof ausschließlich von diesseitigen Interessen und Leidenschaften regiert wird, ist den Bewohnern der Alarcos-Burg – Clara, Cornelia und Dagobert – stets die Existenz einer jenseitigen Ordnung bzw. Welt bewußt, wie Claras Bitte um göttliche Gerechtigkeit, Cornelias seherische Gabe<sup>710</sup> und Dagoberts

<sup>707</sup> Zu den konträren Liebeskonzeptionen, die ebenfalls an die gegensätzlichen Welten gebunden sind, siehe Kapitel 3.3.2.

<sup>708</sup> Auch in der Figurenkonzeption arbeitet der Autor demnach mit Gegensatzpaaren: König vs. Alarcos, Solisa vs. Clara, Alvaro vs. Dagobert.

<sup>709</sup> Siehe auch Kapitel 3.3.4. Die von Schlegel bediente Symbolik erinnert in gewisser Weise an den Gegensatz zwischen Berneck- und Orla-Burg in Tiecks *Karl von Berneck* (vgl. Kapitel 3.1).

<sup>710</sup> Mit der Figur der Cornelia versucht Schlegel allem Anschein nach, eine moderne, christliche Seherin – nach antikem Vorbild – darzustellen. Mit Blok (1931: 88) geht sie "den Weg nach innen und versucht in stiller Eigenforschung, sich ins Jenseits hinüberzuträumen". Zugleich vermag "ihr entschleierte Auge", über das Irdische hinauszugehen und "durch die Hülle hinter die Dinge" vorzudringen (vgl. Blok 1931: 104). Das entscheidende Erlebnis, welches sie zu ihrer Seherinnengabe befähigt, liegt im Tod ihres Sohnes Garcia. Außerdem weist Blok



Entscheidung, die Tochter von Clara und Alarcos in ein Kloster zu geben und sich selbst als Büssender auf der Alarcos-Burg zurückzuziehen, verdeutlichen. Am Ende des Dramas triumphiert in dem göttlichen Richterspruch das Jenseits und damit das christlich-'romantische' Weltbild.

Neben dem Dualismus zwischen Königshof und Grafenburg und dem kosmogonischen Weltbild wird das Drama wesentlich durch die Synthese von Antikem und 'Romantischem' bestimmt, wie Schlegel selbst in seinem 1803 in der *Europa* publizierten Artikel "Literatur" betont:

Der Zweck des ALARKOS kann niemandem undeutlich sein; es soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Worts\*, aber in romantischem Stoff und Kostüm. (\*Vorzüglich nach dem Ideale des Aeschylus.) (KFSA III: 14)

Im Ehrgesetz, das in seiner Funktion auf das "blinde Schicksal" der griechischen Tragödie,<sup>711</sup> inhaltlich aber auf das spanische Barockdrama verweist,<sup>712</sup> konzentriert sich die Verbindung von bzw. der Gegensatz zwischen Antike und Moderne. So ist die (scheinbar) objektive Notwendigkeit, mit welcher das Ehrgesetz Alarcos schicksalhaft in den Abgrund reißt, antiken Vorbildern nachempfunden, während die handelnden Figuren, das Gottesgericht, die 'romantische' und über das Irdische hinausweisende Liebe zwischen Clara und Alarcos sowie das Dramenende, das keinen absoluten Untergang darstellt, sondern sich einer Versöhnung annähert, moderner bzw. 'romantischer' Provenienz sind. Mit Meier (1996: 202) läßt sich deshalb resümieren, daß Schlegels *Alarcos* "nach der literaturgeschichtlichen Seite hin [...] in der Tat die antike Tragik-Konzeption eines Aischylos durch das romantische Menschenbild im Sinne Calderóns" bricht.

Der fragmentarische Charakter des Schlegelschen Dramas wird besonders darin deutlich, daß der Autor in seinem Drama zwar ein kosmogonisches, von Antagonismen geprägtes Weltbild andeutet, aber "die heilige Lebensfülle der Wirklichkeit" nicht theatralisch-dramatisch gestaltet.

---

(1931: 88) darauf hin, daß Cornelias Mutterliebe sich in Worten äußert, "die den verstorbenen Sohn als Hörer voraussetzen und also einen Glauben an das Hineinragen des Irdischen ins Jenseits verraten."

<sup>711</sup> In diesem Sinne auch Meier (1996: 196): "Durch die Intensität des heroischen Unglücks ist der Alarcos mit Aischylos verbunden, der 'als Dichter besonders in der Darstellung des Furchtbaren und der tragischen Leidenschaften' gegläntzt haben soll."

<sup>712</sup> Und zwar nicht ausschließlich auf die Dramen Calderóns, sondern ebenso auf diejenigen Lope de Vegas, mit welchen Schlegel sich während seiner Arbeit am *Alarcos* auseinandersetzt. Vgl. auch Eichner 1956.

### 3.3.8 *Priorität des Gefühls*: Marionettenspiel als symbolisches Metadrama

Wie auch Meier (1996) überzeugend darlegt, geht es Schlegel in seinem *Alarcos* gerade nicht um eine emotionale Identifizierung der Zuschauer bzw. Leser mit den handelnden Figuren, sondern die Marionettenhaftigkeit der Charaktere bezweckt vielmehr eine Distanzierung des Publikums und kennzeichnet das Drama zusätzlich als ästhetisches Kunstwerk. Trotzdem konstatiert Blok (1931: 46) im Vergleich mit der dem Autor als Vorlage dienenden spanischen Romanze zu Recht, daß die Figur des Alarcos bei Schlegel durch das Gefühl determiniert wird:

Bei Schlegel ist aus dem Verstandesmenschen ein Gemütsmensch geworden, der mit dem Herzen an die Dinge herangeht. Das Gefühl, das den Grafen nicht zum Handeln kommen läßt geht mit ihm durch und veranlaßt den mit Wut- und Schmerzausbrüchen verbundenen jedesmaligen Umschwung der Stimmung.

Der Kritik an der Handlungslogik und Wahrscheinlichkeit des Schlegelschen Trauerspiels<sup>713</sup> läßt sich also einerseits mit dem Verweis auf die Rolle der Gefühle begegnen, andererseits aber soll im folgenden aufgezeigt werden, daß die Logik des Geschehens nicht auf der Handlungsebene, sondern auf einer dieser übergeordneten Metaebene liegt.<sup>714</sup> Auf dieser übergeordneten Ebene stellt sich das Dramengeschehen als ein Widerstreit zwischen den Kräften bzw. Prinzipien der LIEBE und der EHRE dar,<sup>715</sup> die auf der Handlungsebene von den verschiedenen Figuren – 'Marionetten' – verkörpert werden. Innerhalb des Dramengeschehens manifestiert sich dieser Widerstreit beispielsweise darin, daß Solisa gleich zu Dramenbeginn erkennen muß, daß ihre leidenschaftliche Liebe zu Alarcos der absoluten und durch das Bündnis der Ehe geheiligten Liebe zwischen Clara und Alarcos unterlegen ist. Auch ihre irdische Machtposition kann daran nichts ändern, wohl aber das Gesetz der Ehre, da Alarcos ihr in einer schwachen, leidenschaftlichen Minute versprochen hat, sie zu heiraten.

Das im Drama als unabänderliches Schicksal dargestellte Prinzip der Ehre vermag nun zwar die Ehe als irdische Form der unendlichen Liebe zwischen Clara und Alarcos zu zerstören, indem Alarcos seine geliebte Ehefrau tötet, sie würde aber – so legt es der Text nahe – niemals auch die

<sup>713</sup> Meier (1996: 202) spricht sogar von einer "zum Grotesken gesteigerte[n] Unwahrscheinlichkeit" des Dramas.

<sup>714</sup> Auch Scherers (2003: 515) Rede von einer "anachronistischen Affektdramaturgie" läßt die symbolische Dimension des Dramas außer acht.

<sup>715</sup> Wenn die der Dramenhandlung übergeordneten Prinzipien der Ehre oder Liebe gemeint sind, werden diese Worte im folgenden durch Großschreibung hervorgehoben.

Liebe Alarcos' zu Clara gefährden, die über das Irdische ins Unendliche hinausweist.<sup>716</sup> Die absolute LIEBE zwischen Clara und Alarcos ist demnach nicht nur über die leidenschaftliche, egoistische LIEBE Solisas erhaben, sondern auch über das Gesetz der EHRE, da dieses ausschließlich im Bereich des Irdischen Gültigkeit besitzt. Alarcos aber ist von den falschen Werten des Königshofes geblendet, so daß er die Überlegenheit seiner absoluten Liebe zu Clara nicht erkennt und sich deshalb dem – scheinbar objektiven – Ehrgesetz fügt.

Als der Triumph der EHRE über die LIEBE bereits als gesichert erscheint, bringt Schlegel mit Gott noch eine weitere Macht ins Spiel. Im letzten Drittel des Dramas tritt das von Clara einberufene göttliche Gericht gegen das irdische Ehrgesetz an, und verkündet absolute bzw. unendliche Gerechtigkeit. Auch Alarcos erkennt, als er aus Alvaros Mund vom Tod der Infantin erfährt, das Ausmaß seiner Schuld am Tode Claras sowie seinen Irrglauben, er könne mit diesem Opfer seine Ehre reinwaschen, und spricht sich deshalb selbst schuldig:

Schon drohn im Abgrund brüllend die Gewitter,  
Kein Panzer rettet mich vom Todeswurme,  
Ich habe über mich den Stab gebrochen. (II: 259, 1191-1193)

Aber auch ihn ereilt der göttliche Richterspruch:

ALARCOS  
Ich komme, ja ich komme, folge schon dem Ruf.  
Ich höre schmettern meinen Namen, sehe schon  
Des Vaters zornig Auge, wie es tödend trifft,  
Im Flammenkranze strahlend den gewalt'gen Thron,  
Und wie des Todes blut'ge Fahne rauschend weht,  
Der Sturm in Falten den allmächt'gen Mantel schlägt,  
Der blaue Glanz verdunkelt wird in blutig Rot,  
Der sterndurchwirkte Teppich flatternd sich bewegt.  
Die reine Leich' erscheint im hellsten Licht, zeigt noch  
Die Wunden offen; schwarze Schatten heben fern  
Die Riesenglieder höllewinkend zu mir her,  
Die Brust zerfällt und es verlischt der Hoffnung Stern.  
Die Felsen reißen, brechen, wankend sinkt der Grund;  
Die eisenfesten Mauern, Türme, alles bricht.  
Die kühne Burg liegt da, zerstückt der alte Ruhm,  
Und predigt noch in Trümmern Gottes streng Gericht.  
Es tobt die wilde Furie siedend mir im Haupt,  
Und laut und immer lauter schreit es in der Brust.  
Verzweiflung stößt den grimm'gen Arm ins eigne Herz,  
Sich selbst zerschlagend in verworrner Todeslust. (*Er tötet sich.*) (II: 261, 1239-1258)

<sup>716</sup> Vgl. die bereits zitierten Worte des Protagonisten: "Im Tod auch eins mit dir, das sei mein einz'ger Rat." (II: 248, 814)

In dieser sprachgewaltigen Todesvision erscheint ihm Clara als zum Himmel auffahrende Märtyrerin mit Christuszügen, bevor sich unter ihm der Abgrund öffnet. Der in Alarcos' Worten indirekt wiedergegebene Richterspruch Gottes bestraft den Protagonisten dafür, ein korruptiertes, irdisches Ehrgesetz über die unendliche, kosmische Liebe gestellt zu haben.<sup>717</sup>

Das Prinzip der göttlichen Gerechtigkeit, welches mit der absoluten, 'romantischen' LIEBE verknüpft ist, da beide der Sphäre des Unendlichen angehören, siegt im Schlegelschen Drama also sowohl über das Prinzip der EHRE als auch über das der leidenschaftlichen, egoistischen LIEBE, die beide (ausschließlich) an das Irdische gebunden sind. So lebt die unendliche LIEBE zwischen Clara und Alarcos in ihrer Tochter weiter, die von Dagobert in ein Kloster gegeben wird, damit sie "dereinst mit andern Jungfraun Gott verehrt" (II: 262, 1287) bzw. die absolute LIEBE (ihrer Eltern) in ihre reinste Form – die Liebe zu Gott – verwandelt.

Unter Berücksichtigung der hier skizzierten 'kosmischen'<sup>718</sup> oder Metaebene, die dem Drama eingeschrieben ist, entbehrt das Handlungsgeschehen jeglicher Widersprüche, die dem Schauspiel immer wieder vorgeworfen werden.<sup>719</sup> Die Offenlegung dieser Struktur befreit das Drama zugleich von dem Vorwurf eines reinen Formexperiments und zeigt, daß es sich bei Schlegels *Alarcos* vielmehr um ein Ideendrama handelt, das in seiner Liebes- und Ehekonzeption im Kontext des *Lucinde*-Romans steht.<sup>720</sup>

Schlegels *Alarcos* ist also symbolisch zu verstehen: die Akteure des Stücks sind keine 'realistischen' Personen im Sinne der von Schlegel hier aufgekündigten Natur-Ähnlichkeit der Aufklärung, sondern stehen vielmehr symbolisch für unterschiedliche Prinzipien.<sup>721</sup> Daraus resultieren neben der bereits von August Wilhelm Schlegel positiv gedeuteten Marionettenhaftigkeit der *dramatis personae* auch die – scheinbaren – Widersprüche in der Handlungslogik.

---

<sup>717</sup> Siehe auch Paulsen (1993: 83), der Alarcos' Tod nicht als freie Wahl, sondern als göttliche Bestrafung interpretiert.

<sup>718</sup> Auch Ritzer (2002: 87) spricht mit Blick auf den Alarcos davon, daß "[d]ie romantische Tragödie [...] den per se tragischen Streit von Freiheit und Notwendigkeit als kosmisches Geschehen" gestaltet.

<sup>719</sup> Auf dieser Ebene löst sich auch Meiers (1996: 197) "Liste [...] inhaltliche(r) Unsauberkeiten und Indezenzen" in Wohlgefallen auf.

<sup>720</sup> Zur Liebes- und Ehekonzeption Schlegels vgl. Rehme-Iffert (2000 u. 2002).

<sup>721</sup> Auch Meier (1996: 201) spricht sich gegen eine realistische Wahrnehmung des *Alarcos* aus, begründet dies aber weiterhin ausschließlich mit der (gewollten) "Artifizialität des Stücks", die Schlegel in einem Brief an seinen Bruder August Wilhelm jedoch selbst relativiert. Siehe Anm. 185.

### 3.3.9 *Organische Form*: Spanische Polymetrie und Fragmentcharakter

Bereits die äußere Form des Dramas mutet ungewöhnlich an: zwar bricht Schlegel nicht mit der Einheit der Zeit – das Geschehen währt nicht länger als 24 Stunden – und auch nicht wesentlich mit der des Ortes – die Handlung spielt auf zwei benachbarten Burgen sowie in einem dazwischen gelegenen Waldstück –, aber sein *Alarcos* weist nur zwei Akte auf, dessen erster in sechs Szenen unterteilt ist, während der zweite überhaupt keine Szeneneinteilung kennt.<sup>722</sup> Außergewöhnlich sind weiterhin die fremden, vielgestaltigen Verse – assonantische Reime sowie "strenge lyrische Strophenformen – [...] elfsilbige Quintillas und Octavas, Silvas, Terzinen, Stanzen und Sonette" (Eichner 1962: LXXI) –, die der Autor der Polymetrie der spanischen Barockdramen nachempfunden hat. Diese von Ritzer (2002: 83) als "poetische Form" gewürdigte formale Vielfalt, die das Drama in Goethes Augen unbedingt zur Aufführung am Weimarer Hoftheater prädestinierte,<sup>723</sup> kann sicherlich nicht als reines Experiment, spanische Reim- und Versformen in die deutsche Sprache zu transferieren, interpretiert werden. Vielmehr ist Meier (1996: 202) zuzustimmen, der in der als "Artifizialität" gedeuteten "Eigenständigkeit des Ästhetischen" des Schlegelschen Schauspiels "eine Art Verfremdungseffekt" sieht. Zugleich manifestiert sich darin die organische Einheit von Inhalt und Form: wie das Ehrgesetz inhaltlich, so verweisen die Assonanzen formal auf das spanische Barockdrama.<sup>724</sup> Die Einheit der Handlung liegt in der Figur des Alarcos begründet.

Mit den angeführten formalen Aspekten gehen gewisse Unwahrscheinlichkeiten auf der Handlungsebene einher.<sup>725</sup> So treten in dem auf der Alarcos-Burg spielenden zweiten Akt schon kurze Zeit nach Claras Prophezeiung und Tod Abgesandte des königlichen Schlosses – Alvaro sowie Octavio und Ricardo – auf, um den Tod der Infantin bzw. des Königs zu vermelden.

Das in Szene I/1 von Laura gesungene Lied sowie die insgesamt drei Sonette, die allesamt dem Protagonisten in den Mund gelegt werden,<sup>726</sup> fungieren als poetische Ergänzung der dramatischen Form und tragen zu der 'romantischen' Tendenz – der Vereinigung

<sup>722</sup> Ursprünglich scheint Schlegel allerdings fünf Akte geplant zu haben, denn in seinen literarischen Notizbüchern heißt es: "<NB *Alarkos* in *drei* Acten nach der schon construirten Weise – dann noch 2 allegor[ische] vorn und hinten ; 5 zusammen.>" (KFSA XVI: 355; x, 110, 1800-1801).

<sup>723</sup> So entgegnet Goethe dem skeptischen Schiller in einem Brief vom 9. Mai 1802: "Was wir dabei gewinnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören" (WA, 36: 250).

<sup>724</sup> Zur Identität von Inhalt und Form siehe auch Werden (1803: 116f.).

<sup>725</sup> Siehe dazu auch Kapitel 3.3.8.

<sup>726</sup> Vgl. I/5 (241, 584-597); II (251, 904-917 u. 259, 1180-1193).

unterschiedlicher poetischer Gattungen im 'Roman' – des Schlegelschen Dramas bei.<sup>727</sup>

Meiers (1996: 198) Vorschlag, die ungewöhnliche Form des Stücks als "Polemik" bzw. "Versuch, die literarische Öffentlichkeit bzw. deren Theatergewohnheiten zu provozieren und ihr eine ambitionierte Alternative entgegenzuhalten," zu deuten, worin er eine "Realisation des frühromantischen Denkens" erkennt, trifft wohl den Kern der Problematik, wenngleich nicht alle in der Rezeptionsgeschichte des Dramas auftretenden Schwierigkeiten unter diesem Aspekt subsumiert werden können.<sup>728</sup> Die fragmentarische Form entspricht der puppenspielartigen Handlung, während die dem Spanischen nachempfundenen Assonanzen mit dem das Drama dominierenden Ehrgesetz harmonieren, weshalb die Form des Schauspiels insgesamt als organisch bezeichnet werden kann. Einschränkend aber ist mit Scherer (2003: 515) ein Widerspruch zwischen der "Artistik der dramatischen Rede" – als "spielerische[m] Element" – und dem "Pathos der strengen Tragödie" festzustellen.

### 3.3.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Polymetrie und Verfremdung

Schlegels *Alarcos* setzt mit einer pittoresken Szene ein: Solisa und Alvaro treten, von Jagdmusik begleitet, in Jagdkleidern auf, und nach dem Verklingen der Jagdhörner greift Solisa selbst zur Laute, um darauf ein von ihrer Dame Laura gesungenes Lied zu begleiten.<sup>729</sup> Mit Solisas Zerschneiden dieser Laute aber scheint auch das pittoreske Element vom Autor ad acta gelegt zu werden: in den darauffolgenden Szenen des Dramas werden weder besondere Kostüme der Figuren benannt noch wird Musik in die Handlung eingebunden. Dadurch entsteht der Eindruck, daß der Autor das Publikum täuschen will, indem er mit seiner Eingangsszene Erwartungen aufbaut, die im folgenden enttäuscht werden. Fakt ist, daß die auf die erste Szene folgende Dramenhandlung auf den Gebrauch theatralischer, illusionsfördernder Mittel verzichtet und von

<sup>727</sup> Als Vorbild für das Einfügen von Sonetten in dramatische Texte kommen sowohl das spanische Barockdrama als auch Shakespeares Schauspiele in Betracht.

<sup>728</sup> Meier (1996: 203f.) geht sogar soweit, den *Alarcos*, den er neben Schlegels avantgardistischem 'Roman' *Lucinde* als Teil einer "revolutionären Kunststrategie" begreift, als "ästhetische Attacke" gegen das "aufklärerische Rührdrama" sowie gegen Kotzebue und Freunde zu interpretieren.

<sup>729</sup> Auch Lopes *Fuerza lastimosa* setzt mit einer Jagdszene ein: "Sale la infanta sola de caça con un venablo en la mano" (Folio I) bzw. in der deutschen Übersetzung im Bertuchschen *Theater der Spanier und Portugiesen*: "Die Szene ein Wald: Infantin Dionysia im Jagd-Kleide, mit dem Jagd-Spieß" (1782, I: 3). Schlegel aber übernimmt nicht die Jagdszene an sich, sondern nur die Jagdkleider. Jagdhörner und Gesang finden sich in den literarischen Vorlagen nicht.

Meier (1996: 203) gerade aufgrund dieses Mangels als drastisch bewertet wird.<sup>730</sup> Das pittoreske Element des Dramas ist eher auf der Ebene der vielgestaltigen Versmaße und Reimformen zu suchen<sup>731</sup> als auf theatralischer und inhaltlicher Seite.

Dieses Zusammenspiel von theatralischer Enthaltbarkeit und den der deutschen Bühne fremden Versen läßt sich mit Meier (1996: 202) als eine "Art Verfremdungseffekt" deuten, die das Publikum auf Distanz halten und das Drama als "poetische Veranstaltung" charakterisieren soll.

### 3.3.11 "*Drastisch*": *Rhetorik und Effekt*: Forciertheit in Inhalt und Form

Wenn August Wilhelm Schlegel in einem Brief an Friedrich de la Motte Fouqué schreibt:

Alarcos ist fast übertrieben drastisch und hat daher auch seine Wirkung auf der Bühne nicht verfehlt [...]. (Böcking VIII: 146),

so zielt er damit vermutlich auf die "Gedrängtheit"<sup>732</sup> des Schauspiels. Darüber hinaus und neben der von Meier als drastisch charakterisierten Form des Dramas (vgl. Kapitel 3.3.10) ist in erster Linie das im Kontext der Ehrbegriffs stehende Verhältnis von Ursache und Wirkung als drastisch zu bezeichnen. Aus einer recht unscheinbaren und zufälligen Ursache – Alarcos' im Moment der Leidenschaft gegebenes Eheversprechen – entsteht ein ungeheuerliches Unglück: vier Menschen sterben innerhalb weniger Augenblicke, drei von ihnen werden nach ihrem Tod in die Hölle verbannt, während nur Clara, als unschuldiges Opfer, erlöst in den Himmel auffährt.

Die drastische Wirkung des *Alarcos* auf inhaltlicher Ebene erwächst somit wesentlich aus der Verkürzung des Dramas zu einem im Schlegelschen Sinne fragmentähnlichen Meta-Drama, von dem Meier (1996: 202) mit Recht sagt:

Bei ihm [Schlegel; BO] gibt es Extreme [...] auf allen Ebenen: forcierte Charaktere, forcierte Konflikte, forcierte dramaturgische Formen.<sup>733</sup>

<sup>730</sup> Selbst die Szenenbilder der Szenen I/4 ("*Ein Garten bei der Burg Alarcos*". *Im Hintergrunde ein Grabmal*"; 235) und I/5 ("*Ein Wald, im Hintergrunde die Burg Alarcos*"; 238) bleiben blaß und konturlos.

<sup>731</sup> Vgl. Kapitel 3.3.9.

<sup>732</sup> Goethe schreibt am 3. Mai 1802 an A.W. Schlegel: "Schicken Sie mir doch baldigst die Nachträge zum *Alarkos*, den ich ehestens geben werde; die Rollen sind schon ausgeschrieben. Das Stück hat mir in seiner Gedrängtheit viel Vergnügen gemacht[...]" (WA, 36: 247).

<sup>733</sup> Achim von Arnim verfaßt mit seinen *Appelmännern* (ca. 1813) tatsächlich ein Puppenspiel, das die Charaktere ins Unwahrscheinliche forciert und als konsequente Fortsetzung der mit Schlegels *Alarcos* begonnenen 'romantischen' Theaterästhetik erscheint. Zu den *Appelmännern* siehe u.a. Kluge (1980).

### 3.3.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*

Schlegel integriert keinerlei komische Elemente in sein Drama, sondern transformiert die komödienhaft und zur Zufriedenheit aller Beteiligten endende Comedia *La fuerza lastimosa* von Lope de Vega in ein Trauerspiel.<sup>734</sup>

### 3.3.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper*

Obwohl die kosmische Dimension und die starke Kontraststruktur des Trauerspiels ebenso wie die die leidenschaftliche Liebe repräsentierende Figur der Solisa auf die Gattung der dramatischen Oper verweisen, ist dem Drama als Ganzes aufgrund seines fragmentarischen Charakters keine Tendenz zur Oper immanent.

### 3.3.14 *Auflösung*: Kombination von Untergang, Verklärung und Versöhnung

Das Ende des Dramas vereint alle drei Auflösungsmodelle Schlegels: Untergang, Versöhnung und Verklärung.<sup>735</sup> Während Solisa und der König als Repräsentanten einer korrumpierten und deshalb überholten Monarchie untergehen und den zögernden Alarcos mit sich in den Abgrund reißen, wird Claras reine Seele erlöst und damit verklärt, wie Alarcos' Verse

Die reine Leich' erscheint im hellsten Licht, zeigt noch  
Die Wunden offen [...] (II: 261, 1247f.),

<sup>734</sup> Allerdings enthält das Schauspiel verschiedene Momente unfreiwilliger Komik, die bei der Weimarer Premiere des Stücks für Gelächter und Spott sorgten – so der wenig motivierte Tränenausbruch Alarcos' in I/5 sowie Ricardos Bericht vom Tode des Königs, der "aus Furcht zu sterben endlich gar gestorben" sei. Vgl. Henriette von Egloffstein in: Goethe (1985: 271f.), sowie Kotzebue (ebd. 272).

<sup>735</sup> Meier (1996: 201) läßt die eindeutig als Verklärung zu deutende Himmelfahrt Claras außer acht, wenn er schreibt: "Die Lösung, 'aus allem Tod und Leiden ein neues Leben, und die Verklärung des innern Menschen' herbeizuführen, die dem christlichen Tragiker Calderón noch gelingen konnte, steht Schlegel nicht mehr zur Verfügung. Sein Alarcos stirbt im Affekt; der geistliche Abschluß, als Dagobert Alarcos' Tochter 'heiligen Schwestern' übergibt (v. 1285) und zum 'Kloster ganz die waffenlaute Burg verkehrt' (v. 1292), stellt nur das Surrogat für die 'geistliche Verklärung' dar, die dem christlichen Dichter des spanischen Barock noch angemessen war und nun nicht mehr denkbar ist." Der Unterschied zu Calderón besteht vielmehr darin, daß bei Schlegel keine göttliche *Gnade* mehr waltet, sondern eben göttliche *Gerechtigkeit*.



die Clara gar als weibliche Christusfigur erscheinen lassen,<sup>736</sup> demonstrieren. Damit erfahren alle Beteiligten die Gerechtigkeit des christlichen Gottes. Das Nebeneinander von Untergang und Verklärung in einem Drama verweist auf Ludwig Tiecks – von Schlegel geschätztes – Drama *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800) und wird in einem Schlegelschen Fragment aus dem Jahre 1808 wie folgt reflektiert:

Eine Hauptfrage ist nun, soll das gute und böse Princip zugleich im histor.[ischen] Drama vorgestellt werden – die irdische Verklärung des heiligen Helden, und das Versinken in den Abgrund der höllischen Gewalten, BEIDES? – Dann wäre Tieck im Wesentlichen sehr auf d[em] rechten Wege gewesen. – (KFSA XVII: 156; xvii, 164, 1808)

Das Drama endet jedoch nicht mit diesem zwar gerechten, aber disharmonischen Finale, sondern mündet in Versöhnung: Dagobert wird die Tochter von Clara und Alarcos der Liebe Gottes anvertrauen, indem er sie in ein Kloster gibt:

Den Zweig der noch zurückgeblieben vom Geschlecht  
Alarcos', dieses einz'ge Kind des teuren Herrn,  
Ich trag es zu den heil'gen Schwestern in der Näh';  
Da wird des zarten Mädgleins sicher gut gepflegt,  
Bis sie dereinst mit andern Jungfrau Gott verehrt. (II: 262, 1283-1287)

Die damit einhergehende Zukunftsvision erlangt insbesondere vor dem Hintergrund, daß das Geschlecht des Königs vollständig untergegangen ist, Bedeutung:

OCTAVIO  
Vernichtet, tot ist alles was wir waren,  
Da mit den Zweigen auch der Stamm zerschlagen. (II: 259, 1200f.)

Dagobert selbst, Repräsentant des traditionellen, wahren Rittertums, will als Einsiedler in der Alarcos-Burg verbleiben und bis an sein Lebensende "fromme Buße" tun (vgl. II: 262, 1290).

Damit erwächst aus dem Untergang des Titelhelden doch noch Hoffnung und Versöhnung: in der Tochter überleben symbolisch die absolute Liebe, die ihre Eltern vereinte, in Dagobert die Tradition des christlichen Rittertums und beide verkörpern somit eine dem Jenseits verpflichtete, christliche Vision der Welt, die über das Christentum als bloße Dimension des

---

<sup>736</sup> Offenbar verkörpert Clara sowohl Christus (Märtyrertod) als auch Maria (unschuldige Mutter, vgl. auch 3.3.2). Ihr freiwilliger Opfertod rückt sie zugleich in die Nähe einer Heiligen. Aber auch Cornelia erscheint in der Trauer um ihren Sohn Garcia als symbolische Gottesmutter.

Mythologischen weit hinausweist<sup>737</sup> und die metaphysischen Pointe der "Wiedergeburt" symbolisiert.<sup>738</sup>

Friedrich Schlegels *Alarcos* entspricht in wesentlichen, insbesondere inhaltlichen Aspekten – der inneren Zerrissenheit bzw. Melancholie der Hauptfigur, der 'romantischen' Liebe, der Einbeziehung mittelalterlicher und christlicher Mythologie, der göttlichen Gerechtigkeit sowie der Auflösung der Dramenhandlung – der von ihm selbst entworfenen 'romantischen' Dramenpoetik, erfüllt andere Merkmale dieser Poetik ansatzweise, wieder andere jedoch, wie die pittoreske Gestaltung des Schauspiels, die Tendenz zur Oper sowie die Mischung tragischer und komischer Elemente, aufgrund seiner fragmentarischen Gestalt gar nicht.<sup>739</sup> Die 'romantische' Idee vom Drama ist dem Trauerspiel zwar eingeschrieben, dichterische Gestaltungskraft und dramatische Wirksamkeit aber fehlen ihm, weshalb Eichner (1962: LXXII) treffend resümiert:

[...] man denke sich das alles ausgeführt mit Calderóns Farbenpracht und Shakespeares menschengeschöpferischer Kunst, und man erkennt, was Schlegel mit seinem *Alarcos* schaffen wollte.

### **3.4 Zacharias Werner: *Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten* (1808): Das 'romantische' Drama zwischen Trivialität und Oper**

Wie August Wilhelm Schlegels *Ion* und der *Alarcos* seines Bruders Friedrich wird auch Werners *Wanda, Königin der Sarmaten*<sup>740</sup>, das als einziges der hier behandelten Dramen im Untertitel explizit als 'romantisch' bezeichnet wird, unter Goethes Leitung am Weimarer Hoftheater uraufgeführt, wobei ihm aber ein größerer Erfolg beschieden ist als den Stücken der Schlegel-Brüder: auf die erfolgreiche Premiere am 30. Januar 1808 – anlässlich der Geburtstagsfeier der Herzogin – folgen in den nächsten Jahren weitere zehn Aufführungen in Weimar, Lauchstädt und

<sup>737</sup> Siehe dazu Eichner (1962: LXXIII) und Anstett (1965: 158, Anm. 19).

<sup>738</sup> Vgl. dazu KFSA XVII (319; xx, 269, 1811) und Kapitel 2.14. Ganz ähnlich spricht auch Ritzer (2002: 88) von einer "Ahnung eines im Unendlichen liegenden Sinns". Schlegels Dramenende verdeutlicht zugleich, was nach Wendriner (1909: 74) das 'romantische' Drama allgemein auszeichnet: "Das romantische Drama spielt im Jenseits weiter." Paulsens (1993: 81) Interpretation des Dramenschlusses als "völlige Überwindung des Irdischen und [...] Etablierung einer paradiesartig versöhnten Klosteridylle" hingegen erscheint überzogen und unzulässig.

<sup>739</sup> Die in einem Notizbuchfragment von Schlegel angedachte fünftaktige Form hätte diesen Vorstellungen vermutlich eher Rechnung getragen (vgl. KFSA XVI: 355; x, 110, 1800-1801, und oben Anm. 261).

<sup>740</sup> Das folgende Kapitel bezieht sich auf den Text der von Paul Kluckhohn besorgten Ausgabe: *Dramen von Zacharias Werner*, Leipzig: Reclam, 1937, 208-274.

Halle.<sup>741</sup> Goethe selbst, der zu dieser Zeit freundschaftliche Beziehungen zu Werner unterhält, berichtet am Tage nach der Uraufführung in einem Brief an R. Meyer:

Die Recitation des sehr abwechselnden Versmaßes gelang über die Erwartung. Das Stück wird sich, seinen äußeren Forderungen nach, wohl auf allen Theatern geben lassen. Es verlangt kaum soviel Anstalten als die Jungfrau von Orleans. Die innern Forderungen sind desto schwerer zu erfüllen. Die Fabel ist zwar plan, die Situationen natürlich und deutlich; aber die Ausführung unendlich zart und an manchen Stellen ins Geheimnißreiche sich verbergend. [...] Er [Werner; BO] findet durchaus vielen Beyfall, so wie auch das Stück mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. (WA, 113: 14f.)

Auch die Mehrzahl der übrigen Dramen Zacharias Werners wird zu Lebzeiten des Autors, der von seinen Zeitgenossen gern mit Schiller verglichen wird,<sup>742</sup> erfolgreich an verschiedenen deutschen Bühnen aufgeführt.<sup>743</sup> Als zwischen den beiden Phasen der sogenannten Früh- und Spätromantik einzuordnender Dichter ist Werner mit August Wilhelm Schlegel und Mme de Staël befreundet, der er im Jahre 1808 bei einem Aufenthalt in Coppet<sup>744</sup> begegnet und die Werners Dramen in *De l'Allemagne* ein eigenes Kapitel widmet, das mit folgendem kritischen Lob einsetzt:

Depuis que Schiller est mort, et que Goethe ne compose plus pour le théâtre, le premier des écrivains dramatiques de l'Allemagne c'est Werner [...]. Ses pièces, d'une rare beauté, si l'on y cherche seulement des chants, des odes, des pensées religieuses et philosophiques, sont extrêmement attaquables, quand on les juge comme des drames qui peuvent être représentés. Ce n'est pas que Werner n'ait du talent pour le théâtre, et qu'il n'en connaisse même les effets beaucoup mieux que la plupart des écrivains allemands; mais on dirait qu'il veut propager un système mystique de religion et d'amour à l'aide de l'art dramatique, et que ses tragédies sont le moyen dont il se sert, plutôt que le but qu'il se propose. (de Staël 2001, I: 369)<sup>745</sup>

Im Laufe der Zeit aber sind die seinerzeit so erfolgreich aufgeführten Schauspiele Werners dem Vergessen anheimgefallen. Selbst von der Literaturwissenschaft wird der

<sup>741</sup> Nach Burkhardt (1891: 146) finden folgende Vorstellungen statt: am 3. und 15. Februar, 14. Mai (Weimar), 24. Juni und 19. November (Lauchstädt) 1808 sowie am 11. November 1809 (Weimar), 21. Juli 1810 (Lauchstädt), 2. März 1811 und 26. September 1812 (Weimar) und schließlich am 8. Juli 1813 (Halle) statt. Zwar lehnt Iffland Werners Anfrage, *Wanda* in Berlin zu spielen, ab, dafür wird das Trauerspiel aber 1812 in Wien aufgeführt (vgl. Carow 1933: 125-129). Der Erstdruck des Dramas erschien 1810 bei Cotta in Tübingen.

<sup>742</sup> Vgl. F. und A.W. Schlegel (Kapitel 1) sowie Schelling: "[...] wenn er Wort hält, der Mystik fürder nicht mehr nachzujagen, uns vielleicht allein unsern Schiller wieder ersetzen kann." (Schelling an Cotta, 10. Nov. 1808; zitiert nach Fehling 1925: 129)

<sup>743</sup> Nach Carow (1933) sind folgende Dramen Werners zu seinen Lebzeiten gespielt worden: *Weihe der Kraft*, *Söhne des Thals*, *Wanda*, *Der 24. Februar*, *Attila* sowie *Cunegunde*.

<sup>744</sup> Hier begegnet er auch weiteren bedeutenden Vertretern der europäischen 'Romantik', wie Sismondi, Constant, Oehlenschläger u.a.

<sup>745</sup> Leider setzt sich de Staëls Werner gewidmetes Kapitel nicht mit *Wanda* auseinander. Zum Verhältnis zwischen Werner und Mme de Staël siehe Emil Wismer: *Der Einfluß des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich. Die Beziehungen des Dichters zu Madame de Staël*, Bern: Herbert Lang & Cie AG, 1968.

bedeutendste 'romantische' Dramatiker fast gänzlich ignoriert bzw. seine literaturhistorische Bedeutung auf das Stück *Der vierundzwanzigste Februar* (1809/10) reduziert, mit welchem Werner das 'romantische' Schicksalsdrama begründet haben soll. Das von der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt gebliebenen Schauspiel *Wanda, Königin der Sarmaten* repräsentiert zugleich stellvertretend die ebenfalls dem Libussa-Stoff geltenden 'romantischen' Schauspiele Brentanos und Grillparzers.<sup>746</sup>

### 3.4.1 Zentraler Charakter: Wanda, Königin

Die Titel- und Hauptfigur der Wernerschen Tragödie, Wanda, wird vom Autor als Ausnahmegehalt modelliert: ihre Erscheinung und ihr Charakter sind sowohl schön als auch königlich erhaben. Wanda erweist sich zudem als würdige Erbin des Sarmaten-Throns,<sup>747</sup> indem sie ihr Volk als Heerführerin gleich einem männlichen Helden siegreich in die Schlacht führt,<sup>748</sup> und vereint demnach Attribute der Weiblichkeit mit männlichem Heldenmut,<sup>749</sup> wie Balderon seinem Herrn Rüdiger in "einer Art Frauenpreis" (Beuth 1979: 311) noch bevor Wanda die Bühne zum ersten Mal betritt, begeistert mitteilt:

BALDERON

Schön, wie ein Taugewölk aus Licht gewoben  
Errötend von des Morgens Purpursaum,  
Sah ich ein Weib auf weißem Roß erhoben,  
Beflügelt eilen durch den grünen Raum;  
Als ob herabgesendet sie von oben,  
So lieblich wie ein holder Frühlingstraum.  
Mich überfiel ein sehnsuchtsvolles Grauen,  
So mild und herrlich war sie anzuschauen! (I: 212)

<sup>746</sup> Vgl. Clemens Brentanos *Die Gründung Prags* (1812-14) sowie Grillparzers *Libussa* (1848) und zu beiden Dramen Robertson (1993). Zum historisch-mythologischen Hintergrund des Dramas und den möglichen Quellen Werners siehe Kapitel 3.4.4.

<sup>747</sup> Wandas Herrscherstil zeichnet sich insbesondere durch Gerechtigkeit aus, die sie ihren männlichen Magnaten gegenüber als überlegen erscheinen läßt, wie in Szene II/1 deutlich wird: Nachdem Balderon den Sarmaten im Namen seines Herrn den Krieg erklärt hat, um Wanda zu "erobern", wollen sich Sventislaw und Horsemirsz wütend auf ihn stürzen: "WANDA (indem sie schnell vom Throne heruntereilt und sich zwischen Balderon und die mit gezückten Schwertern auf ihn und sein Gefolge eindringenden Polen stellt, zu letzteren). Bei eurem Leben – höhnt das Gastrecht nicht! – " (II/1: 227). Zum Thema der Frauenherrschaft in deutschen Dramen des frühen 19. Jahrhunderts siehe insbesondere Lü (1993).

<sup>748</sup> Am Beginn des zweiten Aktes kehrt Wanda mit ihren Kriegern aus einer siegreichen Schlacht gegen die Wenden zurück.

<sup>749</sup> Dieser potentiell androgyne Charakter Wandas kommt auch in Rüdigers Bezeichnung "Heldenweib", der letzten an Wanda gerichteten Anrede des Rügen vor seinem Tode, zum Ausdruck (vgl. IV: 260). Nach Lü (1993: 30) entspricht Wanda dem von F. Schlegel in "Über die Diotima" (1795) entworfenen Ideal der "selbständigen Weiblichkeit" (vgl. KFSa I: bes. 93).

Als Herrscherin der Sarmaten fühlt Wanda sich anderen männlichen Herrschern ebenbürtig und sieht daher keine Notwendigkeit, sich einem starken Mann zu vermählen, der sich an ihrer Stelle in die Schlacht stürzt,<sup>750</sup> weshalb sie die Heiratsanträge ihrer drei höchstgestellten Magnaten Horsemirsz, Wladimir und Sventislaw, welche bereit sind, den würdigsten Ehemann und Herrscher unter sich im Kampf mit dem Schwert zu ermitteln, mit deutlichen Worten ablehnt<sup>751</sup>:

Noch bin ich Wanda, und ich will euch zeigen:  
Daß Wanda sich nicht unterjochen läßt! –  
Hier steh' ich – tötet mich! Ich kehr zum Urlicht wieder! –  
Ihr zittert – bebt – erbleicht – ? – So senkt die Waffen nieder! – (II/1: 222f.)

In diesen Versen wird Wandas amazonenhafter Hintergrund<sup>752</sup> – die 'Schule' Libussas – transparent, der sie in der Ablehnung der Heiratsanträge bestärkt: sie zieht den mit dem "Urlicht" assoziierten Tod einer (ungewollten) Ehe vor. Der eigentliche Grund für diese Entscheidung jedoch ist, daß Wandas Herz bereits vergeben ist:

Ich habe geliebt;  
Ich liebe  
Jetzt nicht mehr!  
Im Dunkel verhüllet  
Blieb mir nur – Sehnsucht! – (II/1: 223)

Zunächst scheinbar unmotiviert, aber, wie aus dem weiteren Handlungsverlauf erhellt, in dem Bestreben, ihrer ersten und einzigen Liebe – dem totgeglaubten Ritter von dem Löwen – treu zu bleiben und weitere Heiratsanträge von vornherein zu vermeiden, legt Wanda vor ihrem Volk – in einer der zwei großen Massenszenen des Dramas – folgenden Entsagungsschwur ab:

Meinem Volke nur zu leben,  
Keinem Mann mich zu verbinden,  
Sollt' ich ihn auch wiederfinden! – (II/1: 224)

Wie Lü (1993: 35) betont, kann Wanda nur durch diesen Schwur, mit dem sie der Liebe entsagt,

<sup>750</sup> Ganz ähnlich wird Wanda bereits vor ihrem ersten Auftritt von Rüdiger beschrieben: "Sie heißet Wanda, und es sagt der Ruf: / Daß sie die erste in der Heldenschlacht / Und für der Helden ersten auch die einz'ge." (I: 210)

<sup>751</sup> Die Heiratsanträge der Magnaten werden durch das Verlöschen der Altarflammen während der Siegeszeremonie motiviert, die von den Priestern als Zeichen des Götterzorns interpretiert werden (vgl. II/1: 221).

<sup>752</sup> Beuth (1979: 173) spricht im Hinblick auf das dramatische Schaffen Werners davon, daß das weibliche Geschlecht stets höher bewertet wird als das männliche. Diese Auffassung wird sowohl in Wandas Herrschaft als auch in ihrer Liebe zu Rüdiger deutlich.

weiterhin Königin bleiben, denn die Heiratsanträge der drei Magnaten zielen eindeutig auf die Macht über Wanda und das Sarmatenvolk, nicht, wie es scheinen will, auf Wandas Liebe:

Die Legitimation der Frau zur Herrschaft kann nur über die Entäußerung des eigenen natürlichen Rechts, die Entsagung der Liebe erreicht werden. Wenn Wanda ihre Stellung als Herrscherin behalten will, darf sie sich nicht privatisieren, d.h., sie muß der Liebe entsagen. Wenn sie einen Mann lieben will, muß sie ihr öffentliches Amt aufgeben und sich der Forderung des Mannes unterwerfen.<sup>753</sup>

Aus dem ihrem Volk geleisteten Entsagungsseid und der Wiederbegegnung mit ihrem – lebenden – Geliebten, dem Fürsten der Rügen, aber erwächst im weiteren Handlungsverlauf Wandas Konflikt zwischen der Realisierung ihres persönlichen Glücks – der Liebe zu Rüdiger – und der Erfüllung ihrer kollektiven Pflicht gegenüber ihrem Volk, dem sie sich mit ihrem Schwur noch fester verbunden hat. Wanda muß sich zwischen Macht und Liebe bzw. zwischen Diesseits und Jenseits entscheiden. Dieser Konflikt spitzt sich im vierten Akt in einem Liebes-Todes-Kampf zwischen Wanda und Rüdiger zu, wird aber mit Libussas Unterstützung gelöst, deren Geist Wanda die Gewißheit gibt, daß sie ihr Glück in der unendlichen Liebe jenseits des Lebens finden wird. Daraufhin entscheidet sich Wanda für ihr individuelles Glück und ihre überzeitliche Bestimmung und gegen ihre diesseitige gesellschaftliche Pflicht sowie den damit verbundenen irdischen Ruhm als Königin der Sarmaten.

Wandas Konflikt aber ist nur ein Schein-Konflikt, der sich nicht mit den Konflikten anderer 'romantischer' Protagonisten – wie Karl von Berneck oder Alarcos – vergleichen läßt, da aus ihm keine wirkliche innere Zerrissenheit und Verzweiflung erwächst. Anders als andere 'romantische' Protagonisten nämlich unterhält Wanda ein freundschaftliches und ungetrübtes Verhältnis zu der ihr wohlgesonnenen Götterwelt, die durch Libussas Geist repräsentiert wird.<sup>754</sup> Deshalb liegt die Lösung des Konflikts von vornherein auf der Hand:

WANDA  
[...] (*für sich*)  
Das Leben nicht, der Tod nur kann mir nützen;  
Was soll die Schale, wenn der Kern entwich?! –  
Soll ich den Demant nimmer denn besitzen,  
So will ich ihn zermalmen, ihn und mich. – (III: 243)

<sup>753</sup> Dieser Konflikt Wandas zwischen Frau und Herrscherin aber spielt im Drama nur eine untergeordnete Rolle.

<sup>754</sup> Das Drama entwirft auch keine – negative – Gegenwelt zum Jenseits der Götter. Ein Kampf zwischen Gut und Böse findet somit in Werners Tragödie nicht statt. Libussas Geist repräsentiert weniger die Macht des Schicksals als vielmehr die der Vorsehung. Zur christlichen Aufladung des heidnischen Szenarios siehe Kapitel 3.4.3.

Bereits Ende des dritten Aktes überwindet Wanda demnach ihren inneren Konflikt, indem sie sich für das Unendliche, den Tod entscheidet, um ihre Liebe zu Rüdiger realisieren zu können. Im vierten Akt tötet sie ihren Geliebten in einer Liebesumarmung und schreitet nach dessen Beerdigung (Szene V/1) erhaben und mit großer, aus ihrem gebrochenen Herzen resultierenden Gelassenheit zur letzten Tat, dem sie mit Rüdiger vereinenden Freitod, den sie zugleich als Liebesopfer, Hochzeitsritual und Staatsakt vor den Augen ihres Volkes inszeniert (Szene V/2).<sup>755</sup> D.h. nicht der Konflikt der Protagonistin ist zentraler Gegenstand des Dramas, sondern die Realisierung der von Wanda getroffenen Entscheidung.

Entsprechend weist Wanda als Hauptfigur der Wernerschen Tragödie zwar Charakteristika einer 'romantischen' Heldin auf, aber aufgrund der fehlenden Darstellung eines existentiellen Konflikts und Seelenkampfes verfehlt der Autor die wesentlichen Intentionen der 'Romantiker'. Zu Recht bemerkt deshalb Beuth (1979: 173), daß Wanda keine seelische Entwicklung durchmacht, sondern im Drama vielmehr das Wachstum ihres "Erkenntnisgrades" vorgeführt wird. Wanda erscheint dabei als pseudo-mythologische Figur, die sowohl individuelle und historische als auch mythologische Züge trägt.<sup>756</sup> Dem das Drama bestimmenden Verhältnis von Diesseits und Jenseits entspricht jenes der individuellen und überzeitlichen bzw. mythologischen Eigenschaften seiner Titelheldin.

### 3.4.2 'Romantische' Liebe: Werners 'romantisch'-mystische Liebeskonzeption

In seinem *Essay über das menschliche Leben*<sup>757</sup> formuliert Werner seine eigene, im Kontext der 'Romantik' entstandene Liebeskonzeption, die sich in *Wanda, Königin der Sarmaten* literarisch niederschlägt:

Jedes Wesen ist, wie das Urwesen aus dem es entfloß, Kraft und Zartheit in *einem*, in der Erscheinung aber spaltet es sich in *Mann* und *Weib* [...]. Doch es ist in der ganzen Erscheinungsmasse (der *Welt*) immer [...] ein *Mann* und ein *Weib*, die zusammen *ein* Wesen ausmachen, aber als *zwei* nur *erscheinen*. Jede einzelne *Kraft-Zartheit* hat sich nämlich bei ihrem Ausflusse aus Gott in Kraft und Zartheit getrennt, die aber immer nur zwei getrennte Hälften *eines* Wesens sind. (Bietak 1936: 143)

Nach Werner ist also jedes menschliche Wesen – ähnlich wie in dem in Platons *Symposion*

<sup>755</sup> Beuth (1979) sieht in dieser letzten Handlung der Protagonistin zugleich ihre Vergöttlichung. Vgl. dazu 3.4.14.

<sup>756</sup> Zur historisch-legendären Figur Wandas siehe Kapitel 3.4.4.

<sup>757</sup> Die Entstehungszeit ist nach Kluckhohn (1922: 597, Anm. 3) unklar. Während Floeck (1914) das Jahr 1814 angibt, setzen Hankamer (1920) und Kluckhohn die Entstehung früher an, ohne sich aber auf ein Jahr festzulegen.

entwickelten Mythos des Aristophanes<sup>758</sup> – bestrebt, seine andere Hälfte wiederzufinden, sich mit ihr zu vereinen und damit seinen ursprünglichen Zustand wiederzuerlangen. Diesen Prozeß gliedert Werner in drei Akte:

- A. Der des *Anschauens* zweier Geliebten (der in zwei Gestalten getrennten Kraft–Zartheit), der die momentane dunkle *Wiedererinnerung* der ursprünglichen Liebe [...] enthält.
- B. Der Akt der gegenseitigen *Reinigung* dieser Wesen oder besser, *getrennten Wesenshälften*.
- C. Der Akt des *momentanen*, in gegenseitiger Umarmung enthaltenen *Bewußtseins* der *Liebe*, welches, wie das Anschauen der unverhüllten Isis sogleich tötet, das eigentliche Lebenselement sogleich zersprengt, also der Anfang einer neuen, nicht Erscheinungs-, sondern Sehnsuchtsperiode, nämlich der vorbereitenden Sehnsucht nach einem neuen *Liebeleben*, ist. Jener *Bewußtseinsmoment der Liebe* in der Umarmung (*Brautnacht* nenne ich ihn menschlicherweise) ist also der *eigentliche* Tod, und aus ihm entstehen neue Gestalten [...] ebenso wie aus der ewigen sich *klar bewußten* Umarmung der höchsten Kraft–Zartheit neue *Wesen* hervorgehen. (Bietak 1936: 144)

Entscheidend ist, daß Werners Modell die Erfüllung der – prädestinierten – Liebe von vornherein ins Jenseits verlagert, denn die Wiedervereinigung von Mann und Frau zu *einem* Wesen kann nur jenseits der Welt der Erscheinungen erfolgen.

Das nachträglich für die Weimarer Aufführungen der *Wanda* verfaßte Sonett Libussas, das mit Werner "den Zweck dieses Schauspiels" (253, Anm.) ausspricht, reflektiert diese Liebesauffassung:

Ihr schlummert, bis der Liebe Werk erfüllet;  
Ich aber bin von Sternen hergetragen:  
Den Sternenruf dem Menschenpaar zu sagen,  
Dem wilder Wahn den klaren Blick umhüllet.

Du Menschenpaar, das aus dem Licht erquillet,  
Du Kraft und Zartheit wirst das Ziel erjagen;  
Doch nur, wenn du den hohen Schmerz getragen  
Und an der Sehnsucht Brust die Pflicht gestillet!

Du bist die Liebe, die verzehrend waltet,  
Dazu, du Paar, bist du hervorgegangen:  
Die Macht und Pracht der Qual zu offenbaren!

Ihr Schwestern, auf! Der junge Tag entfaltet  
Das Brautgewand! Die Nacht zerfließt mit Bangen,  
Verzehret und verklärt vom Licht, dem klaren! (IV: 253, Anm.)

Die Begriffe "Kraft" und "Zartheit" (V. 6), die innerhalb des Dramas auch von anderen Figuren

<sup>758</sup> Vgl. Platon (1990, 3: bes. 189b-193c).



verwendet werden,<sup>759</sup> verweisen eindeutig auf Werners Essay und damit auf seine Liebeskonzeption, die zwar im Kontext seines Zeitalters steht,<sup>760</sup> jedoch zugleich individuelle, an Werners Persönlichkeit gebundene Merkmale aufweist.<sup>761</sup> Bei Wanda und Rüdiger, den Protagonisten des Wernerschen Dramas, handelt es sich allem Anschein nach um zwei Erscheinungen *eines* Wesens, wie die folgenden Worte Wandas nahelegen:

WANDA  
Götter, die ihr mich vernommen,  
Als ich ihn noch nicht erkannt,  
Als die junge Brust beklommen,  
Nur schwellend geahndet den, der ihr verwandt;  
Endlich, als ich ihn erblickt,  
Der meinem Wesen  
Ewig erlesen –  
Da war't ihr wonnesel'ger nicht entzückt! – (II/1: 224)

Auch Rüdigers Äußerungen lassen darauf schließen, daß Wanda ihm bereits vertraut erschien als er sie zum ersten Mal erblickte: "Als hätt' ich eh'r sie noch als mich gekannt!" (III: 240). Beide ahnen also bereits bei ihrer ersten, vor Dramenbeginn liegenden Begegnung die ursprüngliche Wesenseinheit ihrer Erscheinungen und damit die – göttliche – Vorherbestimmung ihrer Liebe (vgl. Akt A des Wernerschen Modells).

Da die Verwirklichung der Liebe in der Einheit von "Kraft" und "Zartheit" nach Werner erst im Jenseits möglich wird, schließt der Autor durch den Kunstgriff der Schwüre beider Herrscher gegen ihr jeweiliges Volk die Möglichkeit einer irdischen Verwirklichung der Liebe zwischen Wanda und Rüdiger von vornherein aus. Während Wandas Enthaltensamkeitseid, der sie zur – jungfräulichen – Mutter ihres Volkes macht – "Ehret eurer treuen Fürstin reinen Muttersinn!" (II/1: 223) –, eine Vermählung mit Rüdiger im Diesseits vereitelt, bleibt dem Verlierer der Schlacht, Rüdiger, seinem eigenen Ritterwort zufolge nur "schnöder Tod", denn allein als Sieger hoffte er, Wanda und den Thron der Sarmaten zu erobern (vgl. I: 211).

Die Wiedererkennung in der Gartenszene des dritten Aktes wiederholt die erste Phase der

---

<sup>759</sup> Vgl. "Zarte Kraft hat ihre Schranken" (Horsemirsz, II/1: 221, auf Wanda bezogen); "Denn Zartes mag sich gern der Kraft vertrauen, / Es wird verzehrt, doch – wird es auch vollendet!" (Wanda, II/1: 226); "[...] ich, ein Weib, zur Zartheit nur geboren" (Wanda, III: 235).

<sup>760</sup> Siehe dazu insbesondere Kluckhohn (1922).

<sup>761</sup> Siehe Lü (1993: 21): "Werners Modell der Liebe ist im Grunde genommen nichts anderes als eine allegorische Übersetzung der Unio mystica, ein Ideensynkretismus aus dem platonischen Androgyniemythos, der plotinischen Mystik und dem triadischen Denkmuster der erlösenden Rückkehr zum Urbild, das im Zeitalter der Romantik sehr verbreitet war. Durch die Rezeption Jacob Böhmes wird die Lehre von der Emanation alles geschaffenen Seienden aus dem Ur-Einen (Gott) und dessen Rückkehr in den ungeschaffenen ewigen Seinsgrund zum allgemeinen Gedankengut des Zeitalters, in dem Werner lebt."

dunklen Erinnerung an die Einheit – die Liebenden erinnern mit ihrer ersten, vor Handlungsbeginn liegenden Begegnung zugleich die Ahnung der ursprünglichen Einheit – und Wandas abschließende Worte weisen bereits auf die Phase der Läuterung voraus, der der vierte Akt vorbehalten ist. Motto und Quintessenz dieses Aktes legt der Autor Balderon in den Mund: "Liebe muß dem Schmerz erliegen, und als Klarheit auferstehn! –" (IV: 248).<sup>762</sup> Wanda und Rüdiger dringen zunächst gewaltsam aufeinander ein, den Kampf zwischen ihren Völkern auf der höchsten, individuellen Ebene – zwischen den Herrschenden – weiterführend, bis Libussas Geist ihnen in dem oben zitierten Sonett, dem in der ersten Version des Schauspiels ein längerer lyrischer Monolog entspricht (vgl. IV: 251-253), das Credo der Wernerschen Liebesauffassung offenbart, welches von Wanda aber falsch ausgelegt wird, da sie die (dritte) Stufe der geistigen Klarheit noch nicht erreicht hat. Sie versteht zwar, daß ihre – göttlich vorbestimmte – Liebe zu Rüdiger über ihrem dem Volk gegebenen Enthaltensamkeitseid steht, glaubt sich jedoch deshalb fälschlicherweise berechtigt, den Schwur zu brechen und Rüdiger zu sich auf den Thron zu erheben:

Denn dir von Anbeginn verwandt,  
Seit unser Sein sich einem Schoß entwand,  
Bin ich in dir, du bist in mir geboren:  
Kein Schwur zerreißt ein ewig Band! – (IV: 254)

Rüdiger aber, der die angebotene Ehe aufgrund seines eigenen Ritterworts und seiner Männerehre ablehnt, entdeckt in dem ihm von Wanda zum Zeichen der Vermählung gereichten Ring ein eingraviertes "Rätsel" (257), das einen neuerlichen Versuch Libussas darstellt, den Liebenden ihre wahre Bestimmung zu vermitteln:

"Natur hält Schwur;  
Natur ist treu;  
Natur ist tot;  
Natur ist frei;  
Du Menschengott,  
Sei die Natur!" – (IV: 257)

Diesmal versteht Wanda Libussas Botschaft, der 'Schleier' zerreißt und die Liebenden treten in die dritte Phase, die Phase der Klarheit, ein: die folgende Umarmung, in der Wanda mit der Unterstützung Libussas ihren Geliebten tötet, entspricht in Werners Liebeskonzeption dem

---

<sup>762</sup> Das zeigt, daß nicht nur Libussas Geist, wie die Forschung immer wieder bekräftigt (vgl. bspw. Kluckhohn 1937: 25), sondern auch Balderon als 'Sprachrohr' des Autors instrumentalisiert wird.

Moment des Bewußtseins der Liebe und dem des "eigentlichen Todes", der das Tor zur unendlichen Einheit bzw. Ganzheit der Liebenden symbolisiert. All dies spiegelt sich in Wandas Worten wider:

Ich Unglücklichste von allen! –  
 Und doch allmächtig, schwelgend im Genuß! –  
 Du, Bräutigam, du warst mein erstes Lallen,  
 Als ich mit dir entquoll den lichten Rosenhallen! –  
 Und jetzt – noch einen ew'gen Kuß! – (IV: 260)<sup>763</sup>

Nachdem Wanda im vierten Akt ihren Geliebten geläutert und getötet hat, läutert sie sich zu Beginn des fünften Aktes selbst: bei der Beerdigung ihres Geliebten bricht ihr Herz. Wanda nimmt so den "eigentlichen Tod" vorweg, läßt das irdische Leben mit seinen Leidenschaften hinter sich und betritt bereits die Bahn zur jenseitigen Welt, die durch Licht und Klarheit symbolisiert wird. Der endgültige Übergang Wandas in die jenseitige Götterwelt aber wird von Werner in der letzten Szene seines Dramas (V/2) auf theatralische Weise als Liebesopfer und Hochzeitsritual vor einer beeindruckenden Naturkulisse in Szene gesetzt<sup>764</sup>: zunächst wiederholt das Orakel des Oberpriesters vor dem versammelten Volk der Sarmaten allegorisch die Läuterung Rüdigers und Wandas und deutet die dadurch erlangte Wesenseinheit der beiden an:

Da war ein seltsam Wunder anzuschauen!  
 Der Adler ward, die Taube ward verkläret!  
 Wie sie gestaltet, weiß ich nicht zu sagen;  
 Es ward mein Aug' von ihrem Glanz versehret! (V/2: 269)<sup>765</sup>

Nach Wandas Sprung von der höchsten Stufe des zum Altar erhobenen, natürlichen Felsenthrons in die Fluten der Weichsel, dem folgende Worte vorhergehen:

Des Morgens Strahlen ballen sich zusammen;  
 Auf ihnen fahr ich zu dem Urlicht auf! –  
 Seid eins, ihr Völker, die ihr auf mich schaut,  
 Wie sich dem Bräut'gam eint die Götterbraut! – (V/2: 273),

<sup>763</sup> Vgl. dazu folgendes Fragment von Johann Wilhelm Ritter, das belegt, daß Werners Liebesmodell durchaus zeitgemäß ist: "518. Alles Leben ist ein Kuß, den die Sonne der Erde giebt, wie die Liebe ist der Indifferenzpunkt des Menschengeschlechts. Wenn sich das Lebendige küßt, dann geht ein Leben im Leben auf, es ist der Auferstehungstag des himmlischen Gottes im irdischen Menschen." (Ritter 1969, 2: 130f.)

<sup>764</sup> Siehe dazu Kapitel 3.4.14.

<sup>765</sup> Das Symbol des Adlers impliziert, indem es auf den Vogel Phönix verweist, die spätere Auferstehung Rüdigers. Phönix verbrannte auf dem Altar von Heliopolis in einem Feuer wohlriechender Kräuter zu Asche, um nach drei Tagen wieder aufzuerstehen. Vgl. Biedermann (1989: 341).

erscheint vor den Augen des doppelten – drameninternen und -externen – Publikums ein neues Wunder:

*(Wanda springt durch die Opferflammen, vom Felsen herab mit wildflatterndem Haar und mit ausgespreizten, erhobenen Armen, in die von den Funken der Morgensonne vergoldeten Fluten der Weichsel, in welchen sie verschwindet. [...] steigt auf derselben Stelle, wo Wanda in den Fluten untergegangen ist, eine kolossale, durch den klaren Morgenhimmel strahlende, von einem ebensolchen Palmenzweige umwundene Lilie empor. [...]) (V/2: 273)*

Das Symbol der "kolossale[n]", von einem Palmenzweig umwundenen Lilie deutet abschließend noch einmal auf die – wiedergewonnene und in der Forschung als "unio mystica" (Lü 1993) bzw. "coniunctio" (Beuth 1979) umschriebene – Einheit und Ganzheit der Liebenden im Tode hin.<sup>766</sup> Damit ist das dreistufige Liebesmodell Werners erfüllt.

Die in *Wanda, Königin der Sarmaten* dargestellte Liebesauffassung des Autors steht demnach im Kontext des 'romantischen' Zeitalters, trägt aber zugleich mystische sowie individuelle Züge, die der Liebestheorie Werners entsprechen,<sup>767</sup> aber dennoch mit der 'romantischen' Vorstellung von Liebe vereinbar sind.<sup>768</sup>

Von Werners Liebeskonzeption aus betrachtet wird zugleich deutlich, warum der scheinbare dramatische Konflikt zwischen Pflicht (Schwur) und Neigung (Liebe) ins Leere läuft (vgl. Kapitel 3.4.1): er dient dem Autor lediglich als Konstrukt, um seine Liebesvision äußerlich zu motivieren.<sup>769</sup> Gerade das Fehlen einer *inneren* Motivierung aber macht den entscheidenden Mangel des Dramas aus, denn diese wäre tatsächlich 'romantisch'.

<sup>766</sup> Bei Biedermann (1989) findet sich unter dem Stichwort 'Palme' u.a. folgendes: "'Siegespalme' des Märtyrers und *grünende* Palme des erhofften *Paradieses* der Endzeit werden von frühchristlicher Zeit an häufig dargestellt, auch in stilistischer Verbindung mit den Motiven von *Lilie* und *Weinrebe*. Der griech. Name 'Phoinix' deutet die Assoziation mit der Sonne und Helios-Apollon an." (Biedermann 1989: 321). Die 'Lilie' ist nach Biedermann eine königliche Blume, die im Christentum auch als "Symbol der reinen, jungfräulichen Liebe" gilt, zugleich aber den Tod symbolisiert (Biedermann 1989: 268f.).

<sup>767</sup> Kluckhohn (1922: 598) umreißt Werners Liebessystem so: "Alte Anschauungen von der Einzigkeit und Einmaligkeit der wahren Liebe, der Vorherbestimmung, im besonderen Platons Hälftentheorie in Wielands Formulierung [...] sind hier mit Fichte-Schleiermachers Auffassung der Individualität zu einem System verbunden, das die mystisch-neupltonische Auffassung des Lebens übernommen hat und wohl auch [...] Schellings Polaritätsidee mit dem Gedanken, daß der Liebesakt für viele Wesen zugleich den Tod bedeute."

<sup>768</sup> So spricht auch F. Schlegel in seiner *Lucinde* davon, daß "die Liebe es ist, die uns zu wahren, vollständigen Menschen macht" (KFSA V: 64). Auch er sieht das Ideal der Menschheit erst in der Vereinigung von Mann und Frau verwirklicht. Siehe Kapitel 2.2.

<sup>769</sup> So auch Kluckhohn (1922: 599): "In 'Wanda' verwirklicht sich die Liebe erst im Tode, da Wanda nur so ihren Schwur, unvermählt zu bleiben, halten und doch dem ihr bestimmten Rüdiger angehören kann, eine äußere Schicksalsverflechtung, die Tieferes soll erkennen lassen, daß nämlich der Tod der Weg zum Ziel ist."

### 3.4.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Heidnisches Szenario mit liturgischem Charakter

Werner verlegt die Handlung seines Dramas in die "Mitte des achten Jahrhunderts nach Christi Geburt" (209) und damit ins frühe Mittelalter, die Zeit der europäischen Christianisierung. Die bereits fortgeschrittene Christianisierung des Volkes der Rügen wird in dessen patriarchalen Strukturen sowie in der dem Rittertum beigemessenen Bedeutung transparent. So gibt der bereits mit fünfzehn Jahren von seinem Vater zum Ritter geschlagene Rüdiger seinen Gefolgsleuten im ersten Akt sein "Ritterwort" (211) und verkleidet sich im zweiten Akt als Pilger, um sich der Königin unerkannt nähern zu können. Auch die Figur des Balderon – der einen Barden bzw. (Minne)Sänger darstellt – verweist auf das *christliche* Mittelalter.<sup>770</sup> Dagegen besitzt das Volk der Sarmaten – mit seiner amazonenhaften Herrscherin Wanda – noch stark heidnische und insbesondere matriarchale Züge und hängt einer Naturreligion an, deren Rituale in der Natur selbst stattfinden, aber liturgischen Charakter haben,<sup>771</sup> wie Beuth (1979: 52) betont. Dies wird in der Siegesfeier des zweiten Aktes und am Dramenende besonders deutlich.<sup>772</sup> Wie das Christentum zeichnet sich auch die Naturreligion der Sarmaten durch die Unterscheidung von Diesseits und Jenseits<sup>773</sup> aus und besitzt demzufolge eine der christlichen Religion ähnliche, dualistische Grundstruktur. Auf diese Art und Weise lädt Werner das heidnische Szenario<sup>774</sup> christlich auf.

Daß Werner in seiner Tragödie mit den Geistererscheinungen Libussas die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits aufhebt, läßt sich zwar einerseits mit Beuth (1979: 69) in der Tradition des Barock deuten, verweist aber andererseits auf Friedrich Schlegels Forderung nach fantastischen Elementen im 'romantischen' Drama, auch wenn Beuth (1979: 139) Libussa als barocke Geistererscheinung von 'romantischen' Gespenstern unterscheidet<sup>775</sup>:

<sup>770</sup> Im vierten Akt heißt es im Nebentext zu Balderon: "(mit betend gefalteten Händen)" (IV: 248). Daß der Klang des Namens an Calderón erinnert, ist gewiß kein Zufall, sondern kann durchaus als poetologischer Hinweis des Autors gelesen werden. Zur Calderón-Begeisterung der 'Romantiker' siehe Kapitel 1.

<sup>771</sup> Beispielsweise ist die Dreizahl für die religiösen Rituale der Sarmaten von zentraler Bedeutung. Vgl. bes. Szene V/2.

<sup>772</sup> Ähnlich gestaltet auch Clemens Brentano das – ebenfalls matriarchal geprägte – Heidentum in seinem 'romantischen' Schauspiel *Die Gründung Prags* (1812-14). Zur letzten Szene des Dramas siehe Kapitel 3.4.14.

<sup>773</sup> Das Jenseits wird von den Sarmaten hauptsächlich mit den Sternen in Verbindung gebracht.

<sup>774</sup> Daß Werner tatsächlich einen eher heidnischen als christlichen Hintergrund für die Dramenhandlung gewählt hat, wird bereits in der "Zueignung" angekündigt: " Euch wollen offenbaren / Hab' ich in diesem Lied: der Heiden Lieben" (208).

<sup>775</sup> Beuth (1979: 138) deutet Geistererscheinungen als eine "unmittelbare Manifestation des Jenseits".

(Barocke) Geister lassen sich leicht von (romantischen) Gespenstern scheiden: Geister sind hervorragende Persönlichkeiten, die sich auch nach ihrem Tod 'in ihrer historischen Gestalt' den Lebenden zeigen und erkannt werden; Gespenster hingegen sind 'scheinhafte' Wesen. [...] Geister sind Verkünder höherer Wahrheit; Gespenster aber kalkulieren mit der Täuschung, sie sind nicht, was sie vorgeben zu sein. (Beuth 1979: 139)<sup>776</sup>

#### 3.4.4 Historische und nationale Gegenstände: Historische "Staffage"

Werner bedient sich verschiedener historischer Versatzstücke, die dem im 8. Jahrhundert im Raum Krakau spielenden Drama einen pseudo-historischen Hintergrund geben.

Kozielek (1967: 228f.) und Klin (1996: 243) erwähnen eine polnische Legende um eine Fürstin namens Wanda, Tochter des als Namenspatron der Stadt Krakow fungierenden Königs Krakus, die Anfang des 8. Jahrhunderts den Heiratsantrag eines deutschen Fürsten abgelehnt haben soll, woraufhin es zur Schlacht zwischen beiden Völkern kam, aus der die Polen als Sieger hervorgingen. Zum Dank für den Sieg habe Wanda sich durch einen Sprung in die Weichsel den Göttern geopfert.<sup>777</sup> Diese Überlieferung bildet nach Kozielek (1967) auch die Grundlage des im Jahre 1804 anonym publizierten Romans *Wanda, Fürstin von Krakau, oder die Opfer der Liebe* (vgl. Kozielek 1967: 230), zu dem Werners Drama einige Parallelen aufweisen soll, während Klin (1996) das im Kontext der Aufklärung stehende Drama *Wanda, Fürstin von Polen oder die unglückliche Heirat* von G.F. Wurrwitz, 1796 in Berlin erschienen, anführt.<sup>778</sup>

Der Autor selbst gibt in einer in das Drama eingefügten Anmerkung einen Hinweis auf eine mögliche Quelle: bezogen auf die erste, vor Dramenbeginn liegende Begegnung Wandas und Rüdigers in Gegenwart Libussas, die Werner mit der Gründung Prags in Verbindung bringt, heißt es dort:

Diese Erbauungsgeschichte der Stadt Prag wie das Wesentliche von Libussens folgender Rede ist treu der böhmischen Chronik nacherzählt. (III: 237)

<sup>776</sup> Diese Differenzierung wird insbesondere mit Blick auf Tiecks *Karl von Berneck* deutlich (vgl. Kapitel 3.1).

<sup>777</sup> Das Todesjahr Wandas wird um 730 n. Chr. angegeben. Auch das Volk der Rügen und sein Herrscher, der "Dux Rugianum", sind nach Kozielek (1967: 230) im Zusammenhang mit der Legende um jene Wanda überliefert.

<sup>778</sup> Leider sind weder der Roman noch das Drama in deutschen Bibliotheken zugänglich, so daß die Aussagen von Kozielek und Klin nicht geprüft werden konnten. Klin (1996: 244, Anm. 4 u. 5) nennt als mögliche literarische Quellen für Wurrwitz bzw. Werner außerdem Impoldi: *Durchläuchtigste Polnische Venda. Curioser Staats- und Liebsroman...*, Leipzig 1702, sowie eine Romanze mit dem Titel *Ritogar und Wanda* von L.G. Kosegarten (1798). Es hat also den Anschein, als sei die Geschichte der polnischen Fürstin Wanda um 1800 in Deutschland nicht nur bekannt, sondern sogar ein beliebtes literarisches Sujet.

Nach Kozielek (1967: 229) meint Werner die *Böhmische Chronik* von Wenzislaus Hagek, die in einer deutschen Übersetzung aus dem Jahre 1697 vorliegt und Werner somit durchaus zugänglich gewesen sein könnte, weshalb der darin enthaltene Abschnitt zu Wanda hier kurz wiedergegeben werden soll.<sup>779</sup> Dort ist die Rede von Wanda, "des Croci Tochter" und "eine schöne Jungfrau / in einem rechten Alter" (Hagek: 20b), die nach dem Tod des Vaters und der Brüder die Herrschaft über ihr Volk übernommen hat:

Dieselbe regierete und urtheilete das Volck unter ihrem Schutz trefflich wol und rechtmässig / das sich über ihren weisen Urtheilssprüchen / männiglich verwunderte. (Hagek: 20b)

Als ein deutscher Herzog namens Rythogorus um Wandas Hand anhält, läßt diese ihm ausrichten, sie begehre keinen Mann, denn sie habe ihren Göttern Keuschheit geschworen. Rythogorus droht mit Krieg, woraufhin Wanda mit ihrem Heer seinen Truppen entgegenzieht. Die Männer des deutschen Herzogs aber versagen ihrem Herrn den Dienst, weil sie seinen Krieg für ungerechtfertigt halten:

Als Rhytogorus gesehen / daß er die Seinen / weder mit Bitt / noch mit Bedräuung / wider Wandam zu kriegen / bereden können / zog er sein Schwerdt aus der Scheiden / und stach es ihme vor ihnen allen erschrocklichen durch seinen Leib / fiel alsbald nieder und starb / und sein Volck kehret wieder anheim. (Hagek: 21a)

Auch Wanda kehrt daraufhin in ihre Heimat zurück –

[...] und verbracht daselbst / bey der Stadt Krokaw / ihren Göttern vielfältige Siegs-Opffer / und dieweil sie dazumal durch dieselben / und von bösen Geistern verführet / damit / vermöge ihres Raths und Eingebens / sei ihre Jungfrauschaft bewahret / und ihr Leib unversehret bleiben möchte / opfferte sie sich selbst den Wasser-Göttern auf / sprang von der Brucken in das Wasser / die Weichsel genannt / gutwillig / und ersäuffet sich. (Chronik: 21a)<sup>780</sup>

Die äußere Handlung der Wernerschen Tragödie hält sich also eng an diese dem Autor vermutlich bekannte Chronik.

Auch bei dem Volk der Sarmaten, das bei Werner von Wanda regiert wird, handelt es sich um ein historisch belegtes Nomadenvolk, das schon bei Herodot Erwähnung findet.<sup>781</sup> Zubar'

<sup>779</sup> Kozieleks Behauptung aber, daß Hagek von einem verwandtschaftlichen Verhältnis zwischen Libussa und Wanda spricht, hat einer Prüfung anhand der deutschen Übersetzung von Sandel (Nürnberg 1697) nicht standgehalten.

<sup>780</sup> Die gesamte Erzählung zu Wanda findet sich in dem Abschnitt zum Jahr 728.

<sup>781</sup> Vgl. das vierte Buch des *Geschichtswerkes* von Herodot, bes. die Kapitel 110-117, bspw. in Herodot (1956: 344-347).

(1991: 212) faßt Herodots Bericht über die bei diesem Sauromaten genannten Sarmaten zusammen:

Nach Herodot entstammten die Sauromaten einer Verbindung skythischer Jünglinge mit Amazonen, die in den Steppen am Azovschen Meer lebten.

Neuere archäologische Erkenntnisse (vgl. Zubar' 1991) bestätigen Herodots Bericht, wonach die Sarmaten ein Reitervolk gewesen sind, in dessen Leben der Krieg eine zentrale Stellung eingenommen hat. Zudem lassen in Frauengräbern gefundene Waffen die Vermutung zu, daß auch Frauen am kriegerischen Kampf beteiligt waren.<sup>782</sup> Allerdings gibt es keine historische Verbindung zwischen der polnischen Fürstin Wanda und dem sarmatischen Volk, denn obwohl die Sarmaten – von Osten kommend – tatsächlich bis zu den Ufern der Weichsel und damit in spätere polnische Gebiete vorgedrungen sind, fallen die Ereignisse zeitlich nicht zusammen.<sup>783</sup>

Werner verwendet demnach voneinander unabhängige historische Gegenstände, um sein eher mythologisches, ja mystisches Drama mit historischer "Staffage"<sup>784</sup> auszuschnücken, ohne den Anspruch auf ein historisches Drama zu erheben.<sup>785</sup> Vielmehr rückt die – mythologische – Behandlung des Stoffes und der Personen sein Drama in die Nähe der Legende, d.h. das geschichtliche Geschehen wird der idealen Dramenhandlung untergeordnet.<sup>786</sup> Somit ist Werners Trauerspiel letztlich zwischen Legende und Historie einzuordnen. Ein nationales Drama aber ist Werners *Wanda* nicht, wenngleich sich in den Liedern und Ritualen der Sarmaten und Rügen ein gewisser Patriotismus beider Völker spiegelt.<sup>787</sup> Diese Form der dramatischen Behandlung von Geschichte entspricht im wesentlichen dem Entwurf des historischen 'romantischen' Dramas der Schlegel-Brüder (vgl. Kapitel 2.4).

<sup>782</sup> Zu dem besonderen Interesse der 'Romantiker' an den Amazonen siehe auch Robertson (1993).

<sup>783</sup> Nach Zubar' (1991: vgl. 213f.) werden die Sarmaten im dritten Jahrhundert n. Chr. von den Hunnen entscheidend, wenngleich nicht vernichtend geschlagen, was zu ihrem Rückzug in die Gebirgsregionen des nördlichen Kaukasus und der Krim führt. Interessanterweise weist Werner bereits im Zusammenhang mit seinem Drama *Das Kreuz an der Ostsee* auf das Volk der Sarmaten hin. In seinem *Historischen Vorbericht* zu diesem Drama heißt es: "Das Wahre an der Sache ist, daß die Sarmaten, als Grenznachbarn der Preußen, schon lange Zeit vor Ankunft des deutschen Ordens in Preußen, durch eine böhmische Fürstin *Dombrowa*, Gemahlin des *Mincislaus I.*, zum Christenthume bekehrt, um letzteres nach Preußen zu verpflanzen, unaufhörliche Fehden führten, in denen sie oft siegten, öfters unterlagen" (Werner 1840, 7: XIV).

<sup>784</sup> In einem Brief an Tina Gräfin Brühl vom Mai 1806 schreibt Werner mit Blick auf sein Drama *Die Söhne des Thals*: "Das Historische dabey ist, wie bey jedem dramatisch geschichtlichen Kunstwerke, nur Staffage." (Floeck 1914, II: 23)

<sup>785</sup> Siehe auch Beuth (1979: 200): "Die Selektion läßt nur solche Elemente der Geschichte in die Fabel hinübertreten, die zur Illustration der Argumente taugen." Beuth sieht darin erneut eine Parallele zum barocken Trauerspiel.

<sup>786</sup> Siehe auch Beuth (1979: 201f.).

<sup>787</sup> Vgl. insbesondere die Lieder der Rügen im ersten Akt.



### 3.4.5 'Romantische' Melancholie: Ludmilla als melancholische Nebenfigur

Während Wanda, wie in Kapitel 3.4.1 gezeigt, nur scheinbar einen inneren Konflikt austrägt und demzufolge nicht als melancholisch im 'romantischen' Sinne zu charakterisieren ist, fügt der Autor mit Ludmilla dennoch eine melancholische Figur in die Handlung ein, die um ihren in der Schlacht gefallenen Geliebten Jaromir trauert und zugleich als eine Art Ergänzungs- und Spiegelfigur Wandas dient. Ludmilla wird den den Kreislauf von Leben und Tod symbolisierenden Blumen in Wandas Garten als "Gärtnerin" (III: 230) zugesellt und verkörpert die Vertraute der Protagonistin, welcher sie durch eine Art Seelenverwandtschaft sehr nahe steht.<sup>788</sup> Im Gegensatz zu Wanda ist Ludmilla tatsächlich innerlich zerrissen, denn sie wünscht sich einerseits nichts sehnlicher als den Tod, um endlich mit ihrem Geliebten vereint zu sein, fühlt sich andererseits aber an das Leben gebunden, insbesondere durch ihre neue Lebensaufgabe bei der von ihr verehrten und geliebten Wanda. Ihre Melancholie aber scheint weniger aus dieser inneren Zerrissenheit zu resultieren, sondern ist auf das Wernersche Liebeskonzept zurückzuführen. Diesem Konzept zufolge sehnt sich der Mensch im Bereich des Irdischen nach der nur in der Liebe zu erfahrenden ursprünglichen Ganzheit und sucht unentwegt nach dem ihm vorherbestimmten Partner, der zweiten, ergänzenden Hälfte des ursprünglichen Wesens. Die ursprüngliche Einheit und Ganzheit in *einem* Wesen aber kann erst jenseits des Todes wiedererreicht werden, so daß das irdische Stadium der unvollständigen Erscheinungen – "Zartheit" oder "Kraft" – von Sehnsucht und Melancholie geprägt ist.<sup>789</sup> Demnach entspringt Ludmillas Melancholie in erster Linie ihrer Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihrem toten Jaromir<sup>790</sup> und steht stellvertretend für die ähnlich motivierte Melancholie Wandas und Rüdigers, die in ihrer irdischen Funktion als Herrschende ihre wahren Gefühle zu verbergen trachten.<sup>791</sup> Anders als Wanda und Rüdiger aber vertraut Ludmilla nicht auf ein ewiges Leben nach dem Tod, denn im Gespräch mit Rüdiger spricht sie davon, am liebsten bei ihrem Geliebten "im Hügel"

<sup>788</sup> Anders als in der klassischen Tragödie hat der Standesunterschied zwischen den beiden Frauen wenig Bedeutung, wie vor allem am Dramenende deutlich wird, als nur Ludmilla Wanda bis zur vorletzten Stufe des Felsenthrons begleiten darf.

<sup>789</sup> Siehe auch Kapitel 3.4.2.

<sup>790</sup> Mit Ludmillas Sololied zu Beginn des dritten Aktes, in dem sie ihre Sehnsucht und ihren Schmerz mit den welkenden Blumen vergleicht (vgl. III: 228f.), gelingt Werner ein sehr poetischer Ausdruck der Melancholie Ludmillas.

<sup>791</sup> Darauf verweisen Wandas Worte, mit denen sie Ludmilla einst bat, mit ihr zu ziehen: "du, jammernd Mädchen, wirst mich verstehn!" (II/2: 231). Gerade Wanda aber betrachtet die Gespräche mit Ludmilla als einen Rückzug ins Private, wie das der Anagnorisis Wanda – Rüdiger vorausgehende Gespräch zu Beginn des dritten Aktes zeigt.

ruhen zu wollen (vgl. II/2: 231).<sup>792</sup>

Die von Werner dargestellte Form der Melancholie unterscheidet sich demnach vom 'romantischen' Melancholie-Begriff der Schlegel-Brüder und steht statt dessen in unmittelbarer Verbindung mit der durch das Drama vermittelten Liebeskonzeption des Autors.

#### 3.4.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Liebe als Vorsehung

In Werners als Tragödie bezeichnetem Stück agiert kein feindliches Schicksal, sondern vielmehr eine – den Menschen wohlgesonnene – Bestimmung bzw. Vorsehung: das Wernersche Liebeskonzept,<sup>793</sup> das von Libussas Geist vertreten wird, der den ahnungslosen Protagonisten auf äußerst sanfte Art den vorherbestimmten Weg weist. Diese Aufgabe wird dem Geist Libussas dadurch erleichtert, daß die überzeitliche Bestimmung der Protagonisten mit ihren individuellen Wünschen übereinstimmt. In ihrer Ahnungslosigkeit aber werden Wanda und Rüdiger sich selbst zu Gegenspielern, indem sie Ritterwort und Enthaltensamkeitseid ablegen, die einer irdischen Erfüllung ihrer Liebe entgegenstehen und so keine andere Lösung als den Tod zulassen. Beide Protagonisten sprechen in diesem Zusammenhang von "Schicksal" bzw. "Geschick":

RÜDIGER

Was soll dies bange Beben  
Der Brust? – Ich fühlt' es nie in meinem Leben! –  
Du bebst, der, unbezwungen,  
Mit einem Heer von Helden oft gerungen? –  
Wie – will durch dieses Zagen  
Das Schicksal donnernd mir: Du endest! sagen?! –  
Kann ich nicht Hohn ihm sprechen?  
Bin ich nicht Mann? – Ich will das Schicksal brechen! – (II/2: 230)

und

WANDA

[...] heut, als ich es meinem Volk geschworen:  
Mein Höchstes selber seinem Dienst zu weihn;  
Als ich, ein Weib, zur Zartheit nur geboren,  
Es wagte, mehr als mein Geschick zu sein [...] (III: 235)

<sup>792</sup> Im Kontrast dazu steht Rüdigers Vorstellung, der wie Wanda an eine unendliche Dimension des Daseins glaubt:

Ich will nicht ruhen! Fliegen möcht' ich zum Sternenzelt,  
Durch Meer und Land, umarmend, entzündend eine Welt;  
Mit ihr verschlungen stürzen dem ew'gen Chaos zu! – (II/2: 232)

<sup>793</sup> Siehe dazu Kapitel 3.4.2.

Da jedoch aus diesem sogenannten "Schicksal" keine Disharmonie zwischen Individuum und Schicksalsmacht resultiert, ist leicht zu erkennen, daß es sich hierbei um ein auf wackligen Beinen stehendes Konstrukt des Autors handelt, welches die Liebeskonzeption des Autors äußerlich motivieren und vermitteln soll.<sup>794</sup> Die Schwüre Wandas und Rüdigers dienen demnach in erster Linie der Kompensation der fehlenden *inneren* Motivation für den Tod der Protagonisten, indem sie eine Verwirklichung ihrer Liebe im Bereich des Irdischen vereiteln.<sup>795</sup>

So liegt Werners *Wanda* zwar ein kosmogonisches Weltbild zugrunde, das die Verstrickung der Menschen ins Unendliche als "Räthsel des Lebens" (Friedrich Schlegel) darstellt, die Auflösung aber erfolgt kampf- und schmerzlos<sup>796</sup> und mündet – ohne göttliches Gericht<sup>797</sup> – in Verklärung, da Wanda und Rüdiger durch den Tod als *ein* – ganzes – Wesen in ein neues, unendliches Leben eintreten. Damit wird der antike Schicksalsgedanke "durch die christliche Heilsgewißheit überwunden, die den Tod nur als Anfang des wahren Lebens betrachtet" (Lü 1993: 23).<sup>798</sup>

### 3.4.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Überwindung irdischer Gegensätze im Tod*

Werners Dramenkonzeption wird im wesentlichen von drei zentralen Antagonismen geprägt, die innerhalb des Dramas auf einer höheren Stufe miteinander vereint und so überwunden werden: Weiblichkeit vs. Männlichkeit, Individuum vs. Kollektiv sowie Leben vs. Tod bzw. Diesseits vs. Jenseits.

Den beiden Protagonisten, Wanda und Rüdiger, sind jeweils androgyne Merkmalszüge eigen: während Wanda als amazonenhafte, kriegerische Königin erscheint, die die Krieger ihres Volkes in siegreiche Schlachten führt und ihre eher weiblichen Eigenschaften verdrängt, indem sie sie auf Ludmilla projiziert, folgt Rüdiger dem Ruf seines Herzens und nicht seiner Feldherrenpflicht, als er mit seinen "Ritter[n] und Reisige[n]" (209) zum Kampf gegen die

<sup>794</sup> Das bestätigt die eingangs zitierte Meinung Mme de Staëls, Werner wolle mit Hilfe seiner Dramen primär (s)ein mystisches System von Religion und Liebe verbreiten.

<sup>795</sup> Siehe auch Kapitel 3.4.2.

<sup>796</sup> Eine andere Alternative als den Tod gibt es schon deshalb nicht, weil innerhalb des Schauspiels keine böse bzw. dunkle Gegenwelt (wie die Hölle in der christlichen Mythologie) zu der durch Libussas Geist repräsentierten Welt der Götter existiert.

<sup>797</sup> Die nach Rüdigers Tod Libussas Geist in den Mund gelegten Worte "Erfüllet ist des Schicksals strenger Schluß!" (IV: 261) verweisen nicht auf ein göttliches Gericht und auch nicht auf die Vorbestimmung, sondern erneut auf die an die Stelle des Schicksals gesetzte Hilfskonstruktion der Schwüre. Ein "strenger Schluß" stünde denn auch im Widerspruch zu dem erklärenden Ende des Schauspiels (vgl. Kapitel 3.4.14).

<sup>798</sup> Die "christliche Heilsgewißheit" ist zwar dem heidnischen Geschehen anverwandelt, wird jedoch von dem mit dem Christentum vertrauten zeitgenössischen Publikum um 1800 als solche erkannt. Siehe auch Kapitel 3.4.3.

Sarmaten aufbricht, um sich Wanda zu erobern. Die Konfrontation der beiden Liebenden im Rahmen der Schlacht zwischen ihren Völkern mündet im vierten Akt in einen Liebeskampf, in welchem die Gegensätze Liebe und Haß, Zärtlichkeit und Gewalt aufeinanderprallen. Dieser zwischen Liebesumarmung und Kampf auf Leben und Tod schwankende Zweikampf stellt den Höhepunkt der geschlechtlichen Annäherung der beiden Protagonisten im Bereich des Irdischen vor, bildet damit die Vorstufe ihrer Vereinigung im Tod und wird vom Autor mit einer Hochzeitsmetaphorik verbunden.<sup>799</sup> Daß Wanda – mit der Unterstützung des Geistes von Libussa – aus diesem Kampf als Siegerin hervorgeht, womit sich der Sieg der Sarmaten über die Rügen auf individueller Ebene wiederholt, betont einerseits ihren androgynen Charakter und spiegelt andererseits die Überlegenheit des weiblichen Prinzips über das männliche.<sup>800</sup> Der Antagonismus Weiblichkeit – Männlichkeit wird in der erst jenseits des Todes stattfindenden, aber im Drama bereits angedeuteten Vereinigung der Liebenden aufgehoben, in der Wanda und Rüdiger – entsprechend des Wernerschen Liebessystems – zu *einem* Wesen verschmelzen werden.<sup>801</sup> Die Auflösung dieses Gegensatzes wird am Dramenende auf doppelte Art und Weise symbolisch dargestellt: in dem vom Oberpriester gebrauchten Gleichnis des Adlers und der Taube (V/2: 269f.) sowie in der von einem Palmenzweig umwundenen, "kolossale[n]" Lilie, die nach Wandas Freitod aus der Weichsel emporsteigt (V/2: 273).

Der Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft prägt sowohl Wanda als auch Rüdiger als Herrscher über ihr jeweiliges Volk. Hieraus erwächst insbesondere Wanda ein Konflikt zwischen ihrer weiblichen Identität und ihrer gesellschaftlichen Funktion als Königin der Sarmaten, den sie durch ihren Enthaltensamkeitseid zugunsten ihres Amtes zu überwinden glaubt, um jedoch wenig später erkennen zu müssen, daß dieser Eid sie um ihr persönliches irdisches Glück gebracht hat. Indem Wanda ihren Geliebten und sich selbst tötet, stellt sie ihre individuellen Interessen endgültig über das kollektive Schicksal ihres Volkes. Individuum und Liebe gehen demnach aus diesem Konflikt als Sieger hervor, worin eine durchaus 'romantische' Botschaft des Wernerschen Stücks gesehen werden kann.

Der dritte Antagonismus schließlich, jener zwischen Diesseits und Jenseits bzw. Leben und Tod, löst sich in der das Drama beschließenden Apotheose zugunsten von Jenseits und Tod auf. Obwohl die ersten beiden Aufzüge dem Diesseits gelten, dominieren bereits ab dem dritten Akt Tod und Jenseits das Geschehen, so daß ihr Triumph am Dramenende nicht überrascht. Diese

---

<sup>799</sup> Siehe Kapitel 3.4.2.

<sup>800</sup> Nach Beuth (1979) ist in den Wernerschen Dramen das weibliche Prinzip dem männlichen stets überlegen.

<sup>801</sup> Vgl. Kapitel 3.4.2.

Dominanz des Jenseits scheint über die 'romantische' Intention der Darstellung eines Mikrokosmos sogar hinauszureichen.<sup>802</sup>

#### 3.4.8 *Priorität des Gefühls*: Reihung gefühlsgeladener *Tableaux*

Werners Tragödie wirkt primär auf die Gefühle des Publikums, ohne wahre dramatische Spannung aufzubauen. Schon die zum Teil spektakulären Bühnenbilder, die damit einhergehenden Naturstimmungen sowie die Erhabenheit der sarmatischen Staatsaktionen und religiösen Rituale, die mit opernhaft inszenierten Massenszenen einhergehen, zielen auf die Emotionen des Theaterpublikums. Zudem wechseln ruhige, den Innenwelten der zentralen Figuren geltende Szenen (I/2, II/2, III und V/1) mit eindrucksvollen Massenszenen (II/1 und V/2) ab, die beide auf unterschiedliche Art und Weise emotionale Wirkungskraft besitzen. Dieser Wechsel reflektiert zugleich einen zentralen Antagonismus des Dramas, den Gegensatz zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. Kapitel 3.4.7).

Den emotionalen Höhepunkt der Handlung bildet die gewaltsame Kollision der Gefühle der beiden Liebenden in dem mit Rüdigers Tod endenden Liebeskampf zwischen Wanda und Rüdiger, der einen permanenten Wechsel von Liebe und Haß sowie Gewalt und Zärtlichkeit darstellt (Akt IV). Aber auch die darauffolgende Szene (V/1), in der Wandas Herz aufgrund der Trauer um den toten Geliebten bricht und ihre Gefühle daraufhin einer geistigen Klarheit und Ruhe, ja Gelassenheit weichen, ist im Hinblick auf die emotionale Wirkung des Trauerspiels von zentraler Bedeutung:

WANDA  
 Wenn der junge Traum verschwunden,  
 Nahet sich der grause Kampf  
 Und ergreift das Herz, das schlummernd  
 An der Brust der Mutter lag! –  
 [...]  
 Wenn gerissen von der Mutter,  
 Es im wilden Kampfe rang,  
 Lockt das Herz ein wild Gelüsten,  
 Daß es über Gräber tanzt! –  
 [...]  
 Wild Gelüst, das Herz geht unter! –  
 Doch die Luft ergreift's und – lacht –  
 Und das Herze rast, bis blutig

<sup>802</sup> Beuth (1979) sieht in Werners Art und Weise der Verknüpfung von Diesseits und Jenseits "eine Erhöhung realen Geschehens zum überirdischen Ereignis" (Beuth 1979: 71).

Es sich selbst zerfleischt hat! –  
 [...]
 Dann wird plötzlich still das Wüten –  
*(mit schnell wieder erwachender beklemmender Angst)*  
 Herz, was liegst du so erstarrt –?! –  
*(indem sie plötzlich mit der Hand nach dem Herzen, als ob es ihr eben bräche, krampfhaft, doch wie mechanisch hinzuckt, mit körperlichem konvulsivischem Schmerze, sehr rasch)*  
 Herz, du mußt dich hü – ten – ! –  
*(Die letzte Silbe erstirbt ihr auf den Lippen, und so bleibt Wanda in ihrer angespannten Stellung, wie versteinert vor sich hinstarrend, stehen [...])*  
 [...]
 WANDA *(der es endlich gelungen ist, die krampfartige Schmerzerstarrung zu überwinden, tief aufseufzend, wie mit erleichterter Brust).*  
 Ah!  
*(Sie blickt langsam und ruhig umher, und Ludmilla erblickend, spricht sie zu ihr im ruhigsten, gleichgültigsten, kein einziges Gefühl als das der gänzlichen, sie auch wirklich erfüllenden Ruhe bezeichnenden Tone.)*  
 Du liebes Kind, so einsam hier? –  
*(indem sie zu ihr tritt und über das Rosengebüsch in das Grab schaut, sehr gleichgültig)*  
 So? – Du hast den Löwen hier begraben? –  
*(indem Ludmilla es schmerzhaft kopfnickend bejaht, wie vor)*  
 Nun, da liegt er gut, so laß ihn schlummern. –  
*(Sie wendet sich ganz kurz vom Grabe weg und tritt gelassen in den Vordergrund.)*  
 LUDMILLA *(sich ihr schmerzhaft und innigst teilnehmend nähernd).*  
 Ärmste, ist es heil, dein wundes Herz? –  
 WANDA *(ganz unbefangen mit leisem Kopfnicken).*  
 Heil! –  
 LUDMILLA. Den Göttern Lob! –  
 WANDA *(fast heiter lächelnd).* Nun ist's vorüber! – (V/1: 263f.)

Diese im doppelten Sinne des Wortes 'theatralische' Darstellung des brechenden Herzens ist von starker emotionaler Wirkung und weckt Assoziationen zu dem ohne äußere Einwirkung eintretenden Tod Penthesileas in dem etwa gleichzeitig entstandenen Drama Heinrich von Kleists.<sup>803</sup> Wanda befindet sich nach dieser Antizipation des Todes – ähnlich wie Clara in

<sup>803</sup> Penthesilea tötet sich am Dramenende mit den folgenden Worten:

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,  
 Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
 Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
 Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers  
 Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,  
 Heißätzendem, der Reue, durch und durch;  
 Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
 Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;  
 Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
 So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

*Sie fällt und stirbt.* (Kleist 1987-1997, 2: 256)

Die Dramen Kleists und Werners entstehen in etwa zur gleichen Zeit: *Penthesilea* zwischen August 1806 und Oktober 1807, *Wanda* ab Mai 1807; während ein "organisches Fragment" der *Penthesilea* im Januar-Heft 1808 des *Phöbus* erscheint, wird Werners *Wanda* am 30.01.1808 in Weimar uraufgeführt (vgl. Lü 1993: 16, Anm. 12). Am 01.02.1808, zwei Tage nach der Premiere der *Wanda*, teilt Goethe Kleist in einem kurzen Brief sein Negativurteil zu dessen *Penthesilea*-Fragment mit, wohingegen Kleists Schauspiel aus heutiger Sicht als das stärkere und bedeutendere Drama erscheint.

Friedrich Schlegels *Alarcos* – zwischen den Welten des Endlichen und des Unendlichen, in einer Sphäre der Klarheit und Geistigkeit, die keine Emotionen mehr kennt. In dieser Gemütsverfassung schreitet sie zur Inszenierung ihres Freitodes als Liebesopfer und Hochzeitsritual vor den Augen ihres Volkes und damit zu ihrem äußeren, öffentlich in Szene gesetzten und sie verklärenden Tod, dem der wahre, innere Tod bereits vorausgegangen ist. Deshalb eignet der letzten Szene des Dramas in ihrer Harmonie und Erhabenheit eine versöhnende und beruhigende Wirkung (vgl. auch Kapitel 3.4.14).

Der nahezu klassische Aufbau und die Handlungslogik des Wernerschen Trauerspiels aber bleiben von der Priorität des Gefühls unberührt.<sup>804</sup> Die ersten beiden Aufzüge stellen eine parallel gestaltete Exposition dar, indem sie die beiden Protagonisten in Begleitung ihres jeweiligen Volkes zeigen und ihre mit den fatalen Schwüren einhergehenden Zukunftspläne vermitteln: während Rüdiger schwört, entweder Wanda und ihr Königreich zu erobern oder aber zu sterben, verpflichtet sich Wanda mit ihrem Eid, ausschließlich ihrem Volk zu dienen und sich keinem Manne zu vermählen. Im dritten Akt erfolgt die Anagnorisis – Rüdiger entdeckt sich Wanda –, die Handlung scheint umzuschlagen, aber der einmal verkündete Krieg läßt sich nicht mehr verhindern. Der vierte Akt gibt dem Kampf auf Leben und Tod zwischen Wanda und Rüdiger Raum, der die Läuterung der Liebenden symbolisiert, die mit Rüdigers Tod durch das Schwert Wandas endet. Schließlich führt der fünfte und letzte Akt die Liebesgeschichte wieder mit dem äußeren Geschehen der ersten beiden Aufzüge zusammen: Wanda inszeniert – nach einem sehr persönlichen Beerdigungsritual für Rüdiger – ihren Tod vor den Augen ihres Volkes als Liebesopfer. Damit ist ihr Schwur gelöst und der Vereinigung der Liebenden zu *einem* Wesen in einer jenseitigen Welt steht nichts mehr entgegen.

Die starke emotionale Ausrichtung des Wernerschen Dramas beeinträchtigt demnach zwar nicht die Handlungslogik, wohl aber die Spannung innerhalb des Handlungsverlaufes, die dem Gefühl eindeutig untergeordnet ist. Auch Beuth (1979: vgl. 279-281) konstatiert eine fehlende Spannung und sieht dafür zwei Ursachen: zum einen nehmen seiner Meinung nach die verschiedenen Prophezeiungen des Geistes Libussas den Ausgang der Handlung bereits vorweg und zum anderen stellen die Wernerschen Dramenfiguren kein ausreichendes Identifikationsangebot für das Publikum dar.

---

<sup>804</sup> So vermerkt auch Goethe (WA, 41: 392), auf das Jahr 1807 zurückblickend, in seinen Tag- und Jahresheften: "Er [Werner; BO] las drei Akte von Wanda vor, und ob man gleich das Abstruse des Ganzen nicht billigen konnte, so fanden sich doch so schöne Stellen in einem untadelhaften, dramatischen Gange, daß man die Vorstellung des Stücks wohl beschließen konnte."

Werners *Wanda* ist, aufgrund des fehlenden dramatischen Konflikts, weder Tragik noch Spannung eingeschrieben, sondern das Schauspiel gleicht vielmehr einer Abfolge gefühlsgeladener Gemälde, die durch die zentralen Charaktere und das Thema der Liebe miteinander verbunden sind und in ihrer Gesamtheit ein im Sinne der Schlegel-Brüder 'romantisches' sowie opernhafte Kunstwerk repräsentieren.<sup>805</sup>

### 3.4.9 *Organische Form*: Inhaltliche wie formale Tendenz zur Oper

Werners "romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten" (208) ist in Versen geschrieben und integriert – wie im Untertitel angekündigt – zahlreiche Gesangseinlagen (sowohl Solo- als auch Chorgesang). Von den fünf Aufzügen sind lediglich der zweite und fünfte – bedingt durch einen Ortswechsel – in jeweils zwei Szenen unterteilt.

Obwohl der Autor vor Handlungsbeginn zur Zeitspanne des Schauspiels bemerkt: "Die Handlung [...] fängt gegen Abend an und dauert bis zum Morgen des andern Tages" (209), überschreitet das Drama das Zeitlimit der klassischen Tragödie, denn das Geschehen dauert tatsächlich vom Abend des ersten bis zum Morgen des übernächsten Tages.<sup>806</sup> Auch die Einheit des Ortes wird von Werner nicht gewahrt, wenngleich die Handlung auf die "Gegend des jetzigen Krakau" (209) begrenzt ist und die Bühnenbilder mancher Aufzüge identisch bzw. ähnlich sind (vgl. Akte I und IV sowie Szenen II/2, III und V/1). Die Einheit der Handlung dagegen liegt, wie bereits mehrfach aufgezeigt wurde, in der – von den Protagonisten zu realisierenden – Liebeskonzeption des Autors.

Der Nebentext nimmt in Werners Stück bedeutend mehr Raum ein als in den zuvor besprochenen Dramen Tiecks und der Schlegel-Brüder. In einigen Szenen, insbesondere in der Schlußszene, ist er sogar umfangreicher als die Figurenrede. Beuth (1979: 60) interpretiert den Nebentext nicht als szenische Anweisungen, die explizit für die Dramenaufführung gedacht sind, sondern vielmehr als

[...] nuancierte Beschreibungen mimischen und gestischen Handelns aus der Sicht des Epikers: die künstlerisch geformte Sprache schreibt sich unter Änderung der literarischen Gattung in den Anweisungen fort. Der Nebentext hat sich verselbständigt.

<sup>805</sup> Vgl. auch Kapitel 3.4.13.

<sup>806</sup> In diesem Widerspruch spiegelt sich das auch von Beuth (1979) konstatierte Bestreben Werners, *Wanda, Königin der Sarmaten* als klassische Tragödie auszugeben, die sie nicht ist.



Mit dem "auktorialen Nebentext" (Beuth 1979: 61) integriert Werner ein episches Element in sein Schauspiel.<sup>807</sup>

Abgesehen von den zahlreichen musikalischen Einschüben fügt Werner auch lyrische Elemente in sein Drama ein. Neben dem für die Weimarer Inszenierung verfaßten Sonett in Akt IV ist mit Beuth (1979: 310f.) insbesondere der Dialog zwischen Balderon und Rüdiger im ersten Akt des Dramas anzuführen:

Eigentlich handelt es sich kaum um einen Dialog, vielmehr um einen nahezu geschlossenen Kontext, eine Art Frauenpreis, der in Stanzen gegliedert und zum Teil beliebig auf zwei sprechende Figuren verteilt ist. (Beuth 1979: 311)

Obleich *Wanda, Königin der Sarmaten* sich als Tragödie ausweist, ohne ein wahrhaft tragisches Geschehen zu behandeln,<sup>808</sup> läßt sich resümieren, daß die Annäherung an die Gattung der Oper auf formaler Ebene mit dem zentralen Thema der Liebe harmoniert<sup>809</sup> und das Wernersches Schauspiels somit dem organischen Formbegriff August Wilhelm Schlegels entspricht.

#### 3.4.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Wirkungsvolle Einbindung von Malerei und Musik

Werner, der in seiner dem Drama vorangestellten "Zueignung für seine lieben Freunde und Freundinnen" schreibt: "Noch muß ich euch in *Bildern* es verkünden" (208; Hervorhebung: BO), bedient sich in seinem Drama auf unterschiedlichste Art und Weise der Künste der Malerei und Musik.

Die Malerei ist in den verschiedenen Bühnenbildern präsent, die sich in erster Linie dadurch auszeichnen, daß sie ausschließlich Landschaften vorstellen – mit einer Ausnahme (Szene II/1: Säulenhalle) spielen alle Szenen im Freien – und somit (zusätzlich) von den Stimmungen der jeweiligen Tageszeit begleitet werden. Bereits im Szenario des ersten Aktes – das Bühnenbild ist mit dem des vierten Aktes identisch –, wird sowohl die Stimmung der

<sup>807</sup> Beuth (1979: 61) schreibt dieser Form des Nebentextes eine "interpretierende Perspektive" zu.

<sup>808</sup> Vgl. auch Beuth (1979: 183): "Aus Tragik ist Scheintragik geworden."

<sup>809</sup> Vgl. A.W. Schlegel, der die Liebe als zentralen, ja einzigen Gegenstand der Oper ansieht. Siehe Kapitel 2.13 sowie 3.4.13.

Abenddämmerung<sup>810</sup> als auch die Tiefendimension des Bühnenbildes deutlich:

*Weichselufer. Hinten die Weichsel, auf welcher ein geräumiger Kahn. Abenddämmerung. (209)*

Darüber hinaus spiegelt sich die Kunst der Malerei auf besonders beeindruckende Art und Weise in den zahlreichen an *Tableaux vivants* erinnernden, aufwendig zu inszenierenden 'Menschenbildern', wie besonders in der Eingangsszene des fünften Aktes deutlich wird:

*Burggarten, seitwärts eine Rosenstaude, hinter welcher ein mit Rasen bedeckter offener Grabhügel. In der Mitte ruht, auf einer Tragbahre von Blumen, Rüdigers Leiche, vom Haupt bis zum Fuße gewappnet, in ganz goldener Rüstung. Bei der Leiche, die auf dem Haupte keinen Helm, sondern einen Myrtenkranz hat, kniet WANDA, ohne die Miene zu verändern oder etwas von dem, was um sie vorgeht, zu sehn noch zu hören, wie eine durch den Schmerz versteinerte Statue nach der Leiche hinstarrt. Hinter der Leiche steht BALDERON, eine Harfe in der Hand; an der andern Seite der Leiche aber, Wanden gegenüber, LUDMILLA, ein Körbchen mit Blumen tragend. Zu beiden Seiten der Bahre stehen, etwas von Wanden und Ludmilla seitwärts, ihnen zunächst, VIER KLEINE SARMATISCHE KNABEN, von denen einer den Helm, einer den Feldherrnstab, einer das Schwert und einer die Rittersporen Rüdigers trägt, dann VIER SARMATISCHE JÜNGLICHE und endlich WANDENS JUNGFRAUEN gruppiert. (V/1; 261)<sup>811</sup>*

Da die Szene mit dem Gesangschor der Jungfrauen einsetzt, kann ihre dramatische Umsetzung dem Publikum für einige Augenblicke tatsächlich ein – eingefrorenes – "lebendes Bild" (*Tableau vivant*) präsentieren. Eine ähnliche Wirkung ist den ebenfalls mit Menschen gestalteten Gemälden der Szenen II/1 und V/2 eigen.

Den Bühnenbildern des Dramas ist mit Beuth (1979: 37) eine Raumsymbolik eingeschrieben, die ein dialektisches Verhältnis von Raum und Figuren zur Folge hat,<sup>812</sup> wie Beuth (1979: 56) am letzten Bühnenbild aufzeigt:

Stellte sich zu Beginn dieser Szene ein zunächst durch seine malerischen Qualitäten hervorragender Bühnenraum dar, so wird nun ersichtlich, daß der Rhythmus dieses Raums den Rhythmus der in ihm fortschreitenden Handlung regiert – eine Beziehung, die sich wieder ohne Änderung in der Sache umkehren läßt: Werner hat für einen dreitaktigen Ablauf den optisch wie choreographisch adäquaten

<sup>810</sup> In den darauffolgenden Akten wechselt die Tageszeit von "Tag" (II) über "Sonnenuntergang" (III) und "mondhelle Mitternacht" (IV) bis zur "Morgendämmerung" (V).

<sup>811</sup> Hier wird die oben angesprochene private Atmosphäre des Begräbnisses Rüdigers transparent, die im Kontrast zur letzten Szene des Dramas steht.

<sup>812</sup> Siehe Beuths (1979: 37) allgemeine Bestimmung der Raumsymbolik: "Die Raumsymbolik entstand durch eine auf den Raum oder Bewegungen der dramatischen Figuren in ihm bezogene metaphorisch besetzte Sprache, die den Raum parzelliert und die so entstandenen Teilräume in qualifizierende, symbolisch aufgeladene Relationen zueinander setzt. Wurde der Raum in seiner vollen Sinnbildlichkeit erst aktional durch die Figuren, nämlich ihre Repliken und Auf- und Abtritte, konstituiert, so bestimmt er daraufhin die Choreographie der Figuren: Raum und Figuren stellen sich in ein dialektisches Verhältnis."

Raum vorgeschrieben.<sup>813</sup>

Dieses Bühnenbild wird durch die Handlungen der Figuren symbolisch aufgeladen: während Wanda die höchste der drei natürlichen Felsstufen erklimmt, bleiben der Oberpriester auf der ersten und Ludmilla – als Wandas Schülerin und Vertraute – auf der zweiten Stufe zurück. Wanda betritt demnach allein die höchstmögliche irdische Stufe, um von dort – verklärt – auf eine neue, unendliche Seinsebene jenseits des Todes zu wechseln. Dieser Übergang wird dramatisch als Freitod durch Wandas Sprung in die Fluten der Weichsel dargestellt, deren Fließen das ewige Leben symbolisiert.

Neben der Malerei wird – auf sehr unterschiedliche Art und Weise und mit verschiedenen Funktionen – Musik in die Tragödie eingebunden. Zum einen ist sie Ausdruck der Kultur der beiden zentralen Völker des Dramas: so begleiten die "Ritter und Reisige[n]" (209) Rüdigers im ersten und vierten Akt ihre Handlungen mit volkstümlichem Gesang, der auch in einem inhaltlichen Bezug zu den ausgeführten Tätigkeiten steht. Beim Volk der Sarmaten dagegen wird der Gesang in erster Linie zu rituellen Zwecken eingesetzt: die Krieger, Jungfrauen sowie das ganze Volk besingen im zweiten und fünften Akt Wandas Ruhm und Schönheit. Diese Form des rituellen Gesangs erhält ihren besonderen, feierlichen Ausdruck durch die ihm innewohnende Steigerung: zunächst singen wenige Auserwählte des einen, dann des anderen Geschlechts, bevor schließlich das gesamte Volk in den Gesang einstimmt.<sup>814</sup> Von ganz ähnlichen Gesängen wird der zweite Auftritt des Geistes von Libussa begleitet: die Geister der Jungfrauen kündigen den Sterblichen das Kommen ihrer Herrin an (vgl. IV: 250f.). Dabei wird Libussas Geist ausschließlich von Angehörigen des weiblichen Geschlechts umgeben.<sup>815</sup> Ludmillas Sololied in der zweiten Szene des zweiten Aktes, das durch die besondere und innerhalb des Dramas einmalige Form aus dem bisherigen Muster der Lieder herausragt, repräsentiert die zweite Funktion des Musik innerhalb des Schauspiels. Das dreistrophige, schlichte, aber poetische Lied spiegelt Ludmillas – und dadurch in gewisser Weise auch Wandas<sup>816</sup> – seelische Verfassung, ist Ausdruck ihrer Melancholie (und Einsamkeit) und bereitet so in gewisser Weise die

<sup>813</sup> Um Beuths überzeugende Argumentation ausführlich nachzuvollziehen, siehe Beuth (1979: 50-61). Vgl. außerdem Kapitel 3.4.14.

<sup>814</sup> Dieser 'gestufte' Gesang nähert Werners Drama der Gattung der dramatischen Oper an. Vgl. Kapitel 3.4.13.

<sup>815</sup> Dies steht im Kontext der Amazonenhaftigkeit Libussas und Wandas, die in einem matriarchalen Kontext steht, vor dessen Hintergrund auch die mit Beuth (1979: 162), nach Benjamin, als "allegorisch bedeutsame 'Typenreihe'" zu charakterisierende, aufsteigende Linie Ludmilla – Wanda – Libussa figuriert.

<sup>816</sup> Weil Ludmilla, wie oben gesehen, einen Teil der Persönlichkeit Wandas verkörpert bzw. spiegelt (vgl. Kapitel 3.4.1).

bevorstehende Wiederbegegnung zwischen Wanda und Rüdiger vor.<sup>817</sup> Die dritte Funktion der Musik besteht in der Untermalung bzw. Erzeugung unterschiedlicher Stimmungen. Der Autor setzt an verschiedenen Stellen des Stücks eine Art Hintergrundmusik ein, die der späteren Filmmusik vergleichbar scheint. Besonders intensiv ist der Einsatz der Musik zwischen dem dritten und vierten Akt. Der dritte Akt endet damit, daß Wanda ihr Volk in die Schlacht gegen die Rügen führen soll. Im Nebentext heißt es:

*(Sie stürzt mit wild geschwungenem Schwerte den Scharen voran, die ihr mit lärmendem Jubel nachstürmen. In demselben Moment fällt eine wild-kriegerische Musik ein, die den Zwischenraum des dritten und vierten Aktes füllt.)* (243)

Hier dient die Musik der symbolischen Darstellung der zwischen den beiden Aufzügen stattfindenden Schlacht zwischen Sarmaten und Rügen (bei geschlossenem Vorhang) und weist zugleich auf den im vierten Akt folgenden Zweikampf zwischen Wanda und Rüdiger voraus.<sup>818</sup>

Die dem Drama immanente pittoreske Wirkung, die es zu Oper und Gesamtkunstwerk tendieren läßt, entsteht demnach in dem Zusammenspiel unterschiedlicher Künste – Poesie, Dramatik, Schauspielkunst, Malerei, Musik –, dessen Höhepunkt die synästhetische Apotheose der letzten Szene darstellt.

### 3.4.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Effekte statt inhaltlicher Tiefe

Aus dem allgemein pittoresken Charakter des Dramas ragen einige besonders drastische Momente heraus, wie insbesondere die verschiedenen Erscheinungen von Libussas Geist (Akte I und IV), die jeweils von Blitz, Donner und Musik begleitet und dadurch als Erscheinung aus einer anderen Welt gekennzeichnet werden.<sup>819</sup> Dazu treten Wandas Ohnmachten, als sie erstmals die Stimme ihres "Löwenritters" zu hören meint (II/1: 228) sowie nach der Tötung Rüdigers (IV: 261), die Verkleidung und Verstellung Rüdigers gegenüber Wanda und die darauf folgende Anagnorisis (Szene II/2 und Akt III), der Liebeskampf der beiden Liebenden im vierten Akt als ständiges Hin und Her zwischen Liebe und Haß sowie die dramatisch-theatralische Darstellung

<sup>817</sup> Denn Ludmillas Melancholie erwächst – im Kontext des Wernerschen Liebesmodells – aus ihrer Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihrem Geliebten, Jaromir, und verweist deshalb auf Wanda und Rüdiger.

<sup>818</sup> Beuth (1979: 336f.) deutet dies als Intermezzo, in dem die Musik die Hauptdarstellerin ist. In seinen Augen stellt dieses Intermezzo ein innovatives Element des Wernerschen Dramas dar: "Diese Delegation der Handlungspräsentation ausschließlich an die Musik ist zu Werners Zeit ein musikdramatisch ausgesprochen modernes Verfahren."

<sup>819</sup> Hier bedient sich Werner des Wunderbaren, um drastische Effekte zu erzielen.

des Augenblicks, in dem Wanda das Herz bricht (Szene V/1; vgl. Kapitel 3.4.8).

Jeder der fünf Aufzüge enthält somit zumindest einen besonders herausragenden, als drastisch zu bezeichnenden Moment bis schließlich das Harmonie, Frieden und Kraft ausstrahlende letzte 'Bild' des Dramas projiziert wird, das als Apotheose des Drastischen interpretiert werden kann. Angefangen bei dem spektakulären Bühnenbild des natürlichen Felsenthrons mit dem ein *Tableau vivant* verkörpernden sarmatischen Volk, welches das Publikum eines drameninternen Schauspiels bildet, setzt sich das außergewöhnlich Drastische im Gesang der Beteiligten, der Rede des Oberpriesters und den entzündeten Fackeln fort bis es schließlich in den Sprung der Titelheldin in die Weichsel mündet, aus welcher daraufhin, begleitet von dem abschließenden "GESANGCHOR DER PRIESTER (*unter Posaunenbegleitung*)" (274),<sup>820</sup> eine "kolossale, durch den klaren Morgenhimmel strahlende, von einem ebensolchen Palmenzweige umwundene Lilie" erwächst (273).

Allerdings werden Poesie und Inhalt in Werners Tragödie dem Effekt geopfert, der ihm zwar Erfolge vor dem zeitgenössischen Publikum sichert, da die Dramaturgie des Effekts den Zeitgeist trifft, das Drama jedoch aus heutiger Sicht zwischen Oper und Trivialliteratur positioniert.

### 3.4.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*

Das von Werner als Tragödie bezeichnete Drama weist keine wirklich tragische Entwicklung auf, verzichtet aber auch auf komische Elemente. Von der griechischen bzw. klassischen Tragödie unterscheidet es sich dadurch, daß Wanda von ihrer hohen gesellschaftlichen Position nicht wirklich in einen bodenlosen Abgrund stürzt, sondern vielmehr in höhere Regionen – ein von Liebe erfülltes Leben nach dem Tod – aufsteigt. Sie geht diesen Schritt selbstbestimmt und selbstbewußt. Auch die den Protagonisten beigeordneten Figuren – Ludmilla an Wandas, Balderon an Rüdigers Seite – gehören zwar zum traditionellen Tragödienpersonal, haben hier aber eher den Status von Freunden als den von Bediensteten inne, wodurch das Drama deutlich in den Kontext von Moderne und 'Romantik' rückt.

---

<sup>820</sup> Dieser abschließende Gesang der Mönche scheint auf den Schluß des spanischen 'romantischen' Schauspiels *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas (1835) zu verweisen. Siehe dazu Kapitel 5.3.

### 3.4.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: Wanda zwischen Melodrama und Oper

Werners Drama, das zu Lebzeiten des Autors in Wien als Oper aufgeführt werden sollte,<sup>821</sup> steht von allen vier hier betrachteten deutschen 'romantischen' Dramen der Oper am nächsten. Die in Kapitel 3.4.7 aufgezeigte Kontraststruktur des Schauspiels, die Priorität des Gefühls sowie die Verbindung von Poesie, Malerei, Musik und Schauspielkunst bestätigen den Operncharakter ebenso wie die effekt- und wirkungsvollen Szenen "voller gesteigerter Emotionalität" (Beuth 1979: 322), deren Höhepunkte einerseits der Liebeskampf zwischen Wanda und Rüdiger und andererseits die aufwendigen Massenszenen II/1 und V/2 darstellen. Während sich die Brautwerbung der drei höchstgestellten Magnaten Horsemirsz, Wladimir und Sventislaus in Szene II/1 mit Beuth (1979) als Terzett (vgl. 327), Wandas Replik darauf als "Mischung von Rezitativischem und Ariosem" (330) deuten läßt, gleicht Wandas monologisches Sprechen in Szene V/1 einer Arie.<sup>822</sup> Auch das zentrale Thema des Dramas – die Liebe – sowie die kosmologisch-dualistische, wenngleich nicht christlich determinierte Grundstruktur verweisen auf die "poetische Oper" im Verständnis August Wilhelm Schlegels. Das Finale schließlich nähert sich laut Krogoll (1983: 89f.) mit seinem "umfängliche[n] symbolischen Arsenal", der musikalischen Kulisse und den lyrischen Partien der Gattung der Oper.<sup>823</sup>

Wenn Beuth Werners Trauerspiel dennoch eine zu große Eigenvalenz zugesteht, um als Libretto gelten zu können (vgl. Beuth 1979: 337), so mißversteht er den 'romantischen' Anspruch, opernhafte Dramen zu verfassen, denn August Wilhelm Schlegel definiert die "poetische Oper" mit Blick auf Calderóns Festspiele mit folgenden Worten:

Schauspiele, die durch den bloßen Glanz der Poesie das leisten, was in der Oper erst durch die Ausschmückungen der Maschinerie, der Musik und des Tanzes erreicht werden soll. (Lohner VI: 266)<sup>824</sup>

Gleichzeitig steht Werners Trauerspiel formal im Kontext der zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich (Paris) populären Gattung des Melodramas, die Wentzlaff-Eggebert (1994: 10-17) als eine Mischung aus Musik, Ballett, spektakulären

<sup>821</sup> Letztlich realisiert das Theater an der Wien keine Oper, sondern statt dessen eine Bearbeitung des Wernerschen Trauerspiels, in der einzig die Rolle der Wanda gesungen wird. Dieser zum Melodrama neigende Kompromiß zwischen Drama und Oper aber mißlingt, wie Carow (1933: 125-129) anhand zeitgenössischer Kritiken aufzeigt.

<sup>822</sup> Zu Gesang und Musik siehe außerdem Kapitel 3.4.10.

<sup>823</sup> Krogoll bezieht sich hier allgemein auf die Wernerschen Dramen.

<sup>824</sup> Vgl. Kapitel 2.13.

Schauplätzen und Bühnenbildern, Pantomime und Massenszenen beschreibt.<sup>825</sup> Sowohl die verschiedenen Bühnenbilder – besonders aber die der Szenen II/1 und V/2 – als auch die damit einhergehenden Massenszenen, das bereits in Kapitel 3.4.10 als *Tableau vivant* interpretierte Bühnenbild eingangs der Szene V/1<sup>826</sup> und der Einsatz von Musik zur Untermalung der Handlung sowie die Begleitung der Auftritte von Libussas Geist durch Flöten- und Hörnermusik<sup>827</sup> lassen eine Tendenz des Wernerschen Schauspiels zum Melodrama erkennen.

Werners *Wanda* ist demnach zwischen der populären Gattung des Melodramas und der "poetischen Oper" anzusiedeln<sup>828</sup> und weist damit eine gewisse Tendenz zum Trivialen auf.<sup>829</sup>

### 3.4.14 *Auflösung*: Verklärung

Das Ende des Dramas setzt bereits am Schluß des vierten Aktes mit Rüdigers Tod ein. Der letzte Satz dieses Aktes, der Libussas Geist in den Mund gelegt wird, lautet dementsprechend: "Erfüllet ist des Schicksals strenger Schluß!" (IV: 261). Im fünften und letzten Akt folgen zunächst die Bestattung Rüdigers im Garten der Burg Wandas, dann die Überwindung des irdischen Schmerzes über den Verlust des Geliebten, indem Wandas Herz bricht (Szene V/1)<sup>830</sup> sowie schließlich die Inszenierung des eigenen Todes als Liebes-, Hochzeits- und Opferritual durch Wanda vor den Augen ihres eigenen Volkes (Szene V/2). Der Freitod Wandas wird durch ein Orakel des Oberpriesters vorweggenommen, welches ein Gleichnis des dramatischen Geschehens darstellt und als Metapher für die Vereinigung der Liebenden im Tode dient, und aufgrund seiner Relevanz hier vollständig wiedergegeben wird:

<sup>825</sup> Inhaltlich allerdings unterscheidet sich *Wanda* deutlich vom Melodrama.

<sup>826</sup> Siehe dazu Wentzlaff-Eggebert (1994: 11): "Wie die Kulissen und die Ballett-Einlagen waren auch die 'lebenden Bilder' durchaus als die Handlung übersteigende Attraktionen gedacht. Wenn das Bühnengeschehen einen Höhepunkt erreichte oder die Figuren sich besonders malerisch gruppiert hatten, erstarrten die Schauspieler in ihrer Pose und gaben so den Zuschauern Gelegenheit, sich an dem lebenden Bild satt zu sehen." Werner aber setzt das *Tableau vivant* in V/1 auf weit subtilere Art und Weise ein.

<sup>827</sup> Nach Wentzlaff-Eggebert (1994: 12) wurden im Melodrama "die Auftritte und Abgänge der einzelnen Figuren musikalisch in einer Art und Weise untermalt, daß niemand sich über deren Charakter hinwegtäuschen konnte: Die perlenden Töne einer Flöte begleiteten das unschuldige Opfer und das gereizte Brummen eines Kontrabasses verfolgte den Schurken [...]."

<sup>828</sup> Krogoll (1983: 90) erwägt mit Blick auf Werners Schauspiele auch die Begriffe Festspiel und Gesamtkunstwerk.

<sup>829</sup> Im übrigen komponierte der tschechische Komponist Antonín Dvorák im Jahre 1875 eine Oper mit dem Titel *Wanda*, deren Librettist nach Houtchens ([www.alkor-edition.com/wandager.htm](http://www.alkor-edition.com/wandager.htm)) ungeklärt ist. Ob Werners Drama als Vorlage des Librettos gedient hat, ließ sich jedoch leider nicht überprüfen, da das Libretto der Dvorák-Oper nicht eingesehen werden konnte.

<sup>830</sup> Damit wird ihr späterer Tod bereits im Diesseits vorweggenommen, erreicht sie die Klarheit der jenseitigen Welt bereits im Irdischen.

OBERPRIESTER (*laut zum Volke*). Als ich im Tal der Eichen,  
 Zum Morgenopfer heut mit meiner Schar  
 Gelagert war, begab sich dieses Zeichen:  
 Es schoß herab ein königlicher Aar  
 Mit seinen Flügeln in des Opfers Gluten  
 Und zündete die Flügel am Altar.  
 Und siehe! als sich badend in den Fluten  
 Des Äthers, schwebt herunter eine Taube,  
 Die in den Klauen trug zwei Myrtenruten!  
 Und als der Aar, der brennend lag im Staube,  
 Mit einer von den Ruten sie berührt,  
 Da ward sein Leib den Flammen ganz zum Raube;  
 Und der zuvor in Lüften triumphieret,  
 Ein Aschenhaufen sank der Aar zusammen;  
 Doch ward von ihm ein Wohlgeruch verspürt.  
 Das Täublein aber nahte sich den Flammen  
 Und bot die zweite Myrte, sonder Grauen,  
 Den Gluten, die im Blut des Morgens schwammen.  
 Als sie die Myrt' entzündet voll Vertrauen,  
 Flog die zum Adler, der in Asch verzehret;  
 Da war ein seltsam Wunder anzuschauen!  
 Der Adler ward, die Taube ward verklärt!  
 Wie sie gestaltet, weiß ich nicht zu sagen;  
 Es ward mein Aug von ihrem Glanz verzehret!  
 Von Morgenstrahlen wurden sie getragen –  
 Wohin? – Ich weiß es nicht! Doch laßt uns flehen:  
 Daß, wenn in Lebensgluten wir verzagen,  
 Wie dieses Paar wir aus den Flammen gehen! (V/2: 269f.)

Adler und Taube – Symbole heidnischer wie christlicher Provenienz – dienen hier als Sinnbilder für Rüdiger – der im Drama mit dem Löwen, einem ebenso königlichen Tier wie der Adler es darstellt, in Verbindung gebracht wird – und Wanda und zugleich als Symbole des männlichen (schwarzer Adler) und weiblichen (weiße Taube) Geschlechts.<sup>831</sup> Die Vision selbst faßt das Dramengeschehen noch einmal zusammen: die Selbstentzündung des Adlers steht für das Ritterwort Rüdigers, mit dem er sich für den Fall der Niederlage im Kampf gegen Wanda und die Sarmaten selbst den Tod auferlegt. Die erste Myrtenrute und das den Adler verzehrende Feuer deuten auf die durch den Liebeskampf des vierten Aktes symbolisierte Läuterung Rüdigers durch Wanda, die mit Rüdigers Tod (Asche) endet, während die andere Myrtenrute Läuterung und Freitod Wandas assoziiert. Hierauf erfolgt die in die Zukunft weisende Verklärung der Symboltiere, in deren Folge der Oberpriester beide Tiere vereint – ihre (neue) Gestalt vermag er nicht zu erkennen – in ein anderes, den Sterblichen unbekanntes Reich schweben sieht: "Wohin? – Ich weiß es nicht!"

<sup>831</sup> Zur Deutung der Symbole Adler und Taube vgl. auch Biedermann (1989).



Das "Zeichen" des Oberpriesters nimmt zum wiederholten Male<sup>832</sup> den Sinn von Wandas Freitod, sich im Tode mit Rüdiger zu vereinen und ihre – vorbestimmte, unendliche – Liebe zu ihm in einer anderen Welt zu leben, auf eine fantastische und religiöse Art vorweg, schreibt aber auch die Rolle der Frau als Erlöserin des Mannes fest, denn Rüdigers Läuterung im vierten Akt erfolgt, wie auch im Gleichnis deutlich wird, durch Wanda.<sup>833</sup>

Zunächst aber steigt die Königin der Sarmaten den dreistufigen Felsen zum Thron des Krakus empor und durchläuft mit den verschiedenen Stufen ihre im Drama dargestellten Entwicklungsstufen auf symbolische Art und Weise noch einmal, wobei deutlich wird, was Beuth (1979) unter einem dialektischen Verhältnis von Raum und Figuren versteht.<sup>834</sup> Die erste Stufe, auf welcher sich Wanda nach Klagen ihres Volkes erkundigt, entspricht der Stufe der Königin, wie Wanda sie in den ersten beiden Aufzügen des Dramas (direkt und indirekt) repräsentiert; hier bleibt der Oberpriester zurück, während Ludmilla Wanda zur zweiten Stufe begleitet. Diese Stufe, auf der Wanda sich von Ludmilla verabschiedet, scheint die Trauer um die unmögliche irdische Verwirklichung einer unendlichen, absoluten Liebe zu symbolisieren, wie sie auch Ludmilla erfahren hat (Akt III). Die letzte und höchste Stufe schließlich zeigt die geläuterte und nunmehr rein geistige Wanda, die das Irdische und die Welt der Emotionen durch den antizipierten Tod bereits hinter sich gelassen hat und bereit ist für den Eintritt in die jenseitige Welt, wie insbesondere durch das Abwerfen des purpurnen Herrscherinnenmantels – Symbol des Diesseits – deutlich wird.<sup>835</sup> Der Moment, in dem Wanda die oberste Stufe des Felsens erklimmt, symbolisiert zugleich den Augenblick ihrer Vergöttlichung.<sup>836</sup>

Mit Friedrich Schlegel läßt sich dieses Dramenende eindeutig als *Verklärung* bestimmen: nachdem Wanda in die Fluten der Weichsel eingetaucht ist,

[...] steigt auf derselben Stelle [...] eine kolossale, durch den klaren Morgenhimmel strahlende, von einem ebensolchen Palmenzweige umwundene Lilie (V/2: 273)

als letztes Symbol der im Tode vollzogenen Einheit der Liebenden empor.<sup>837</sup> Wanda und Rüdiger sterben zwar keinen gemeinsamen Liebestod, aber sie erstehen gemeinsam als *ein* (neues) Wesen

---

<sup>832</sup> Neben den das Drama durchziehenden Prophezeiungen von Libussas Geist.

<sup>833</sup> Siehe auch Lü (1993: 39).

<sup>834</sup> Vgl. Kapitel 3.4.10.

<sup>835</sup> Zu den verschiedenen Entwicklungsstufen Wandas siehe auch Beuth (1979: 59).

<sup>836</sup> Entsprechend singt der Gesangschor der Priester nach Wandas Sprung "Die Göttin bleibt verkläret" (V/2: 274). Bereits wenige Augenblicke zuvor ruft "das ganze Volk" laut aus: "Gebenedeit sei die Göttin Wanda!" (V/2: 271).

<sup>837</sup> Die Palme wird bereits in Szene II/1 durch Balderon mit Rüdiger in Verbindung gebracht.

in der wie auch immer gestalteten jenseitigen Welt auf. Der letzte, von Priestern gesungene Satz des Dramas interpretiert das Zeichen der von einem Palmenzweig umwundenen Lilie als Beweis für die Existenz der jenseitigen Götterwelt: "Die Götter sind noch da!!! –" (V: 274). Dieser harmonische und erklärende Schluß des Dramas führt die Wernersche Gattungsbezeichnung seines Dramas als Tragödie erneut ad absurdum<sup>838</sup> und verweist auf die metaphysische Pointe der "Wiedergeburt", weshalb die Auflösung des Schauspiels als 'romantisch' zu bezeichnen ist.

Werners *Wanda, Königin der Sarmaten* setzt die 'romantische' Dramenästhetik der Schlegel-Brüder insbesondere in formal-äußerlichen Aspekten eindrucksvoll und überzeugend um. Auch die zentrale und individuell geprägte Liebesthematik sowie das dem Schauspiel zugrundeliegende kosmogonische Weltbild weisen das Drama, das zwölf der insgesamt vierzehn Merkmale des in Kapitel 2 entwickelten Merkmalkatalogs der frühromantischen Dramenpoetik erfüllt, als 'romantisch' aus. Andererseits aber fehlt es ihm an einem wahren dramatischen Konflikt sowie an 'romantisch' Geheimnisvollem. Die Eindeutigkeit des Geschehens, der Symbole und der Bilder sowie die Überbetonung des Effekts und die Priorität formaler über inhaltliche Aspekte lassen das Wernersche Drama als 'romantisierendes' Trivialdrama erscheinen und führen zu einer Annäherung des Schauspiels an Melodrama und Oper.<sup>839</sup> Ein ähnliches Urteil fällt schon Friedrich Schlegel in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literatur* über die dramatischen Werke seines Zeitgenossen:

Noch mehr als Schiller es schon getan, brachte Werner alle Mysterien des Gefühls und des Glaubens und alle Paradoxien eines furchtbaren Schicksals und eben so furchtbaren Seelenkampfes in seine dramatischen Weltgemälde, die wo eine glückliche Wahl des Gegenstandes das Werk begünstigte, wie im ATTILA oder in der MUTTER DER MACCABAER, die lebendigste Wirkung mit umfassender Größe und wunderbarer Tiefe vereinigen; Darstellungen, welche sich nur durch die Fülle des Reichtums der Bühne entziehen, für welche sie sonst vortrefflich geeignet wären. (KFSA VI: 405)

In gewisser Weise erscheint Werners *Wanda* als Gegenstück zu Friedrich Schlegels *Alarcos*. Eine Synthese der Ideen Friedrich Schlegels und der Wernerschen Gestaltungskraft in einem "Syndrama" würde dem von den Schlegel-Brüdern vertretenen Ideal des 'romantischen' Dramas deshalb vermutlich sehr nahe kommen.

---

<sup>838</sup> Siehe auch Beuth (1979: 283), der zu den Wernerschen Dramen allgemein bemerkt: "[...] ein Vergnügen am tragischen Gegenstand bleibt versagt. Das spannungs- weil risikosteigernde Moment der Fallhöhe kommt in Werners Dramen ebenfalls nicht zur Geltung. Sind die meisten Helden auch von hohem Stand, so gehen sie gemäß der stets wirksamen Strukturgleichung nur 'irdisch' unter, um 'himmlisch' aufzugehen."

<sup>839</sup> Siehe auch Scherer (2003: bes. 91-94).

## Resümee

Im Anschluß an die Analyse der vier ausgewählten deutschen Schauspiele und mit Blick auf die tabellarische Zusammenfassung der Resultate (vgl. Anhang 1) läßt sich resümieren, daß Werners *Wanda* und Tiecks *Karl von Berneck* die theoretischen Vorstellungen der Schlegel-Brüder recht umfassend in die Dramenpraxis umsetzen, während Friedrich Schlegels *Alarcos* insbesondere den formalen Forderungen nicht entspricht und August Wilhelm Schlegels *Ion* der frühromantischen Dramenpoetik eher fern steht.

Am adäquatesten, wenngleich auf individuelle Art und Weise, realisieren die vier analysierten Schauspiele die Merkmale '*romantische*' Liebe, '*romantische*' Melancholie, *Mikrokosmos* sowie *Auflösung*:

- Die Liebe steht in allen Dramen im Mittelpunkt der Handlung, ist aber bei August Wilhelm Schlegel eher familiär konnotiert und tritt in *Karl von Berneck* in Gestalt einer unschuldigen, reinen Frauenfigur als Mittlerin und Erlöserin auf, während Friedrich Schlegel die wahre, '*romantische*' Liebe mit bloßer Leidenschaft konfrontiert und Werner in seiner *Wanda* ein mystisches Liebeskonzept, dem durchaus '*romantische*' Züge eignen, entwirft. Sowohl im *Alarcos* als auch in *Wanda* kommt zudem der – '*romantische*' – Konflikt zwischen Liebe und Gesellschaft zum Tragen: im *Alarcos* provozieren gesellschaftliche Zwänge den Untergang der '*romantischen*' Liebe, wohingegen die Liebe bei Werner über gesellschaftlich-kollektive Verpflichtungen siegt.
- Als melancholisch im Sinne der Schlegel-Brüder lassen sich die Protagonisten Tiecks und Friedrich Schlegels charakterisieren, wobei die Melancholie Karls von Berneck nicht ausschließlich aus seiner inneren Zerrissenheit resultiert, sondern zugleich als erblich bedingt und pathologisch dargestellt wird. August Wilhelm Schlegel und Werner hingegen weisen die '*romantische*' Melancholie jeweils einer Nebenfigur zu.
- Allen vier Dramen liegt eine Kontraststruktur zugrunde, die zur Darstellung einer Art *Mikrokosmos* beiträgt. Dabei entsprechen Tieck und Werner den poetologischen Überlegungen der Schlegel-Brüder jedoch stärker als Friedrich und August Wilhelm Schlegel selbst.
- In der *Dramenauflösung* tendieren *Karl von Berneck* und *Ion* zur Versöhnung, während die Variante der Verklärung (Clara) in *Alarcos* neben Untergang und Versöhnung steht

und Werners *Wanda* gar in absolute Verklärung mündet. Die Schauspiele Tiecks, Friedrich Schlegels und Werners verweisen zudem auf eine – unterschiedlich determinierte – unendliche Sphäre jenseits des Todes, d.h. ihnen liegt die metaphysische Pointe der "Wiedergeburt" zugrunde.

Während – abgesehen vom *Ion* – statt der antiken eine *mittelalterliche und christliche Mythologie* das Handlungsgeschehen der Schauspiele determiniert, erfolgt die Realisierung der Merkmale *zentraler Charakter, historische und nationale Gegenstände, göttliche Gerechtigkeit vs. "blindes" Schicksal, Priorität des Gefühls* sowie *organische Form* weniger einheitlich:

- Vor dem Hintergrund der *mittelalterlichen und christlichen Mythologie* rückt im *Karl von Berneck* insbesondere das Rittertum ins Zentrum des Interesses, bei Friedrich Schlegel dagegen die Ehre, die das tragische Geschehen auslöst. Werner hingegen mischt in seinem Schauspiel ritterlich-christliche mit heidnischen Ritualen.
- Die *zentralen Charaktere* der vier Schauspiele lassen keine gemeinsame Tendenz erkennen. Während Karl von Berneck zwar dem Adel angehört, aber dennoch eine gesellschaftliche Außenseiterfigur darstellt, ist *Ion* ein Halbgott, *Alarcos* ein gesellschaftlich anerkannter Graf und *Wanda* schließlich eine von ihrem Volk geliebte und respektierte Herrscherin. Ein in innere Zerrissenheit mündender Konflikt treibt lediglich Karl von Berneck sowie partiell *Alarcos* und auch *Wanda* um.
- Während sich für alle Dramen mit Ausnahme des *Ion* eine grundsätzlich *historische* Behandlung konstatieren läßt, finden *nationale Gegenstände* nur teilweise Eingang in das Dramengeschehen.
- Auch die Schicksalskonzeptionen der vier Schauspiele differieren: lediglich Friedrich Schlegel realisiert in seinem *Alarcos* seine eigene, in Anlehnung an Calderón entwickelte Vorstellung von einem Gottesgericht. Bei Tieck wird das Walten einer *göttlichen Gerechtigkeit* durch die als Mittlerin agierende Adelheid zumindest angedeutet, in *Wanda* hingegen erscheint das Schicksal nur als blutleeres Konstrukt und im *Ion* ist es stark griechisch determiniert.
- Eine *Priorität des Gefühls* über Handlungslogik und Spannung wird in allen Dramen ansatzweise realisiert, am eindrucksvollsten jedoch in Werners *Wanda* umgesetzt.
- Abgesehen von August Wilhelm Schlegel geben die deutschen Dramatiker die klassische Form auf und stellen statt dessen – im Sinne des *organischen Formbegriffs* – die

### Harmonie von Inhalt und Form in den Vordergrund.

Von einer *pittoresken* bis *drastischen* Wirkung und einer damit einhergehenden *Tendenz zur Oper* aber kann nur mit Blick auf Werners *Wanda* gesprochen werden, während Tiecks *Karl von Berneck* partiell *pittoresk* und *drastisch* gestaltet ist und als einziges Drama *komische und tragische Elemente* miteinander verbindet.

Die vier ausgewählten Dramen, die im Zeitraum zwischen 1797 und 1808 entstanden sind, lassen sich demnach abschließend als individuelle Einzeldramen charakterisieren, die zwar als 'romantisch' bzw. 'romantisierend' zu bestimmen sind, jedoch inhaltlich wie formal nur wenige gemeinsame Tendenzen aufweisen. Während Tieck stärker den inhaltlichen Kriterien gerecht wird, realisiert Werner gerade die formalen Ideen auf kongeniale Weise. Auch Friedrich Schlegels eigenes dramatisches Experiment, *Alarcos*, steht der eigenen Theorie vor allem inhaltlich nahe, ohne aber den 'romantischen' Formmerkmalen zu entsprechen. August Wilhelm Schlegels *Ion* dagegen läßt sich vor dem Hintergrund seiner eigenen Theoreme nicht als 'romantisch', sondern allenfalls als 'romantisierend' charakterisieren. Damit spiegeln die analysierten Schauspiele *in nuce* die Heterogenität der gesamten deutschen 'romantischen' Dramatik wider, in der vielleicht eine Ursache für ihre geringe Präsenz in der Forschung vermutet werden kann.

#### 4. Zur 'romantischen' Dramenpoetik in Spanien

Die theoretische 'Romantik'-Debatte in Spanien setzt mit der sogenannten "Polémica calderoniana" im Jahre 1814 ein und läßt sich in zwei Etappen unterteilen: eine erste Phase des historischen bzw. traditionellen *Romanticismo* (etwa 1814-1834), in der eine Wiederbesinnung auf die Wurzeln der spanischen Literatur und Kultur und insbesondere auf das spanische Barockdrama im Zentrum der Diskussion steht, und eine zweite Phase des liberalen *Romanticismo* (etwa 1834-44), die den Blick nach Europa öffnet, stärker von der europäischen 'romantischen' Literatur beeinflusst wird und mit der Forderung nach einer zeitgemäßen und zukunftsgerichteten spanische Literatur einhergeht.<sup>840</sup>

Das folgende Kapitel gibt einen Überblick über die wichtigsten (dramen)theoretischen Texte beider Perioden bis Mitte der 30er Jahre,<sup>841</sup> um im Vergleich mit der deutschen 'romantischen' Dramentheorie der Schlegel-Brüder festzustellen, inwiefern die spanische Poetik des 'romantischen' Dramas von dieser beeinflusst ist und selbst auf das Drama der spanischen 'Romantik' wirkt.<sup>842</sup> Ein erster Unterschied zwischen den Theoriediskursen in Deutschland und Spanien liegt darin, daß die spanische *Romanticismo*-Debatte grundsätzlich andere Textsorten produziert als die deutsche Frühromantik und insbesondere die Schlegel-Brüder.

Der Einfluß europäischer 'romantischer' Dramen auf spanische Dramatiker ist vor 1834/35 gering, da erst nach dem Tod Fernandos VII. die ersten 'romantischen' Dramen von Victor Hugo und Alexandre Dumas père in Madrid aufgeführt werden,<sup>843</sup> während Schauspiele deutscher

---

<sup>840</sup> Zu den beiden Strömungen der spanischen 'Romantik' siehe auch Varela (1982). Als Zäsur zwischen den beiden Phasen gilt das Ende der absolutistischen Herrschaft Fernandos VII. durch dessen Tod im Jahre 1834, das die Rückkehr der exilierten Intellektuellen nach Spanien ermöglicht. Das Ende der zweiten Phase wird mit dem Jahr 1844 angegeben, weil in diesem Jahr die Erstaufführung des *Don Juan Tenorio* von José Zorrilla erfolgt, das allgemein als Abschluß der 'romantischen' Dramatik in Spanien angesehen wird.

<sup>841</sup> Das Interesse der vorliegenden Arbeit am theoretischen 'Romantik'-Diskurs endet um 1835/36, weil zu dieser Zeit die Produktion und Aufführung spanischer 'romantischer' Dramen beginnt und sich das Interesse somit von der Dramentheorie zur Dramatik verlagert. Weiterführend siehe Becher (1933) sowie Juretschke (2001c), der die Rezeption der deutschen 'Romantik' in Spanien über einen längeren Zeitraum hinweg untersucht.

<sup>842</sup> Ausführliche Forschungsüberblicke zum theoretischen *Romanticismo*-Diskurs in Spanien finden sich bei Becher (1933), Par (1935, I: 141-301), Romero Tobar (1994), Flitter (1995) sowie Rodríguez Sánchez de León (1999). Zum Forschungsstand siehe Juretschke (2001d).

<sup>843</sup> Vgl. *Cartelera I*. Dagegen haben die im französischen bzw. englischen Exil lebenden spanischen Intellektuellen wie Alcalá Galiano und Ángel de Saavedra (d.i. Duque de Rivas) ausreichend Gelegenheit, direkt mit dem die europäischen Bühnen erobernden 'romantischen' Drama in Berührung zu kommen.

'Romantiker' zwischen 1830 und 1839 gar nicht auf den Madrider Spielplänen erscheinen.<sup>844</sup>

#### 4.1 Die erste Phase des *Romanticismo* (1814-1834)

##### 4.1.1 Der Einfluß der deutschen Frühromantik: Johann Nikolaus Böhl von Fabers Übersetzung zentraler Thesen August Wilhelm Schlegels ins Spanische

Die sogenannte "Querelle calderonienne"<sup>845</sup> zwischen dem in Cádiz lebenden deutschen Kaufmann Johann Nikolaus Böhl von Faber<sup>846</sup> und dem Spanier José Joaquín de Mora<sup>847</sup>, die vor dem Hintergrund der Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* August Wilhelm Schlegels ausgetragen wird, stellt die erste spanische Auseinandersetzung mit der deutschen 'Romantik' dar.<sup>848</sup> Am 16. September 1814 publiziert Böhl de Faber im *Mercurio Gaditano* anonym den Artikel "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del Aleman",<sup>849</sup> welcher Auszüge der Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels in spanischer Sprache wiedergibt. Zwar handelt es sich dabei nicht um eine adäquate Übersetzung des Originals,<sup>850</sup> dafür aber um den entscheidenden Anstoß zur theoretischen *Romanticismo*-Debatte

<sup>844</sup> Vgl. *Cartelera I*. Danach gelangen lediglich einige Melodramen Kotzebues in Madrid zur Aufführung. Selbst Shakespeare ist in diesem Zeitraum in Madrid nur mit *Macbeth* und *Othello* präsent. Zur Shakespeare-Rezeption im 'romantischen' Spanien siehe Par (1935, I: 141-301).

<sup>845</sup> Zu dieser Etikettierung vgl. Pitollet (1909). Juretschke (1956: 154) kritisiert den von Pitollet gewählten Begriff zu Recht als zu eng gefaßt.

<sup>846</sup> D.i. Juan Nicolás Böhl de Faber. Zu Böhls Leben vgl. Anonym (Elisa Campe) (1858), Dornhof (1922) sowie Carnero (1978: bes. 65-120). Im folgenden wird vorzugsweise die spanische Version dieses Namens, Böhl de Faber, verwendet.

<sup>847</sup> Zu diesem unter dem Pseudonym "Mirtilo" agierenden Gegenspieler Böhls gesellt sich ab 1818 der junge spanische Dichter Antonio Alcalá Galiano. Im folgenden wird ausschließlich der für die vorliegende Arbeit relevante 'romantische' Part Böhl de Fabers beleuchtet; zur gesamten Polemik vgl. Pitollet (1909). Einen Forschungsüberblick zur "Querelle" präsentiert Carnero (1978: 17-63).

<sup>848</sup> Carnero (1978) betont auch die Rolle Francisca Ruiz de Larreas, der Ehefrau Böhls, innerhalb der Polemik, wobei er sich hauptsächlich auf den von ihr publizierten Text *Fernando en Zaragoza* aus dem Jahre 1813 beruft. Siehe auch Carnero (1990).

<sup>849</sup> Vgl. Pitollet (1909: 92f.). Zugänglich ist der Text bspw. in den von Böhl selbst herausgegebenen *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura* (Cádiz 1820: 1-10). Dort allerdings unter dem Titel "Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A.W. Schlegel por un apasionado de la nación española". Der Text wird im folgenden nach dieser Ausgabe und unter der Sigle *Reflexiones* zitiert.

<sup>850</sup> Das demonstrieren mit unterschiedlichem Interesse am Detail Pitollet (1909), Juretschke (1956), Reyes Ponce (1989) sowie Wentzlaff-Eggebert (2001). Eine komplette Übersetzung der Wiener Vorlesungen A.W. Schlegels ins Spanische existiert bis heute nicht. Wie Juretschke (1989) anmerkt, war eine solche Übersetzung seinerzeit auch nicht notwendig, da die spanischen Intellektuellen auf die italienische, französische bzw. englische Version zurückgreifen konnten. Juretschke (2001a: 127-128) hält Böhls Beiträge zugleich für umfassender und informativer als eine reine Übersetzung.

in Spanien.<sup>851</sup>

Wie schon Juretschke (1956), Carnero (1978) und Reyes Ponce (1989) darlegen und Flitter (1995) bestätigt, verfremdet Böhl die ursprünglichen Intentionen August Wilhelm Schlegels, und zwar teilweise aufgrund von Mißverständnissen und teilweise, um sie dem von ihm verfolgten Ziel – einen Anstoß zur Rückbesinnung der Spanier auf ihr nationales Theater und den in Böhls Augen bedeutendsten Vertreter desselben, Calderón, zu geben – anzupassen.<sup>852</sup> Von zentraler Bedeutung aber ist, daß Böhl in seinem ersten Artikel grundlegende Positionen der Dramentheorie August Wilhelm Schlegels referiert<sup>853</sup>: (1) das englische und spanische Schauspiel werden als eigenständige, unabhängige Schöpfungen mit eigenen Gesetzmäßigkeiten neben das klassische Drama der Antike gestellt und damit vom Aristotelischen Regelwerk freigesprochen (vgl. *Reflexiones*: 1); (2) die August Wilhelm Schlegelschen Begriffe der mechanischen und organischen Form werden eingeführt, wenngleich Böhl deren Bedeutung nicht in ihrer Komplexität erfaßt (vgl. *Reflexiones*: 1f.)<sup>854</sup>; es wird (3) betont, daß der 'Körper' der Poesie sich stets seiner Umgebung anpaßt und deshalb die modernen Dichtungen nicht mit denen der Antike zu vergleichen sind (vgl. *Reflexiones*: 2). Böhl führt (4) den Begriff des "drama romancesco" (*Reflexiones*: 2) ein, den er mit August Wilhelm Schlegel den Formtypen der antiken Tragödie und Komödie gegenüberstellt; referiert (5) das Prinzip der 'Mischung' in der modernen Kunst sowie das Interesse der modernen Dichter am Geheimnis des Universums und dem Chaos der Schöpfung (vgl. *Reflexiones*: 2f.) und erläutert (6) den Antagonismus plastisch vs. pittoresk (vgl. *Reflexiones*: 3). Zum Teil aber mißversteht und kürzt Böhl den ursprünglichen Text August Wilhelm Schlegels derart, daß die ursprünglichen Ideen kaum noch rekonstruierbar sind.<sup>855</sup>

Von diesen allgemeinen Betrachtungen August Wilhelm Schlegels zum 'romantischen' Drama wechselt Böhl zu dessen Ausführungen über das spanische Drama – und damit zur 35. Wiener Vorlesung –, welche erneut nur bruchstückhaft wiedergegeben werden. Böhl übernimmt kritiklos

<sup>851</sup> So auch Flitter (1995: 8-38).

<sup>852</sup> Die rigide Ablehnung des Barockdramas im spanischen 18. Jahrhundert gipfelt im Jahre 1765 in dem Verbot der *Autos sacramentales* per königliches Dekret.

<sup>853</sup> Böhl bezieht sich hier hauptsächlich auf die 25. Vorlesung A.W. Schlegels, die dem Vergleich des englischen und spanischen Dramas gewidmet ist. Zu den dramentheoretischen Positionen A.W. Schlegels siehe Kapitel 1.2.

<sup>854</sup> Vgl. insbesondere die textnahe Kritik bei Reyes Ponce (1989). Die organische Form wird von Böhl als "innata" bestimmt und gilt ihm als den Formen vergleichbar, "que nos ofrece la naturaleza desde la cristalización de las sales hasta la figura humana, y que se pueden llamar fisionomías expresivas, que nos revelan las cualidades ocultas de todas las cosas." (*Reflexiones*: 2)

<sup>855</sup> Das betrifft insbesondere den Begriff des Chaos sowie die Konfrontation von Antike/plastisch und Moderne/pittoresk, in dessen mangelhafter Darstellung Juretschke (1956: 156) einen wesentlichen Grund für die ambivalente Aufnahme der frühromantischen Ideen in Spanien sieht. Vgl. außerdem Reyes Ponce (1989: bes. 113f.).



die frühromantische Stilisierung Spaniens zum 'romantischen' Land *avant la lettre* (vgl. *Reflexiones*: 3-6), paraphrasiert das Loblied auf die Dramen Calderóns, die zum spanischen Nationaldrama erhoben werden (vgl. *Reflexiones*: 7-9), schließt sich aber ebenso August Wilhelm Schlegels Wendung in die (europäische) Gegenwart und (spanische) Zukunft an, indem er die zeitgenössischen Spanier auffordert, *im Sinne* ihrer großen Vorfahren zu dichten (vgl. *Reflexiones*: 9f.).

Die Gründe für die durch diesen Artikel ausgelöste Polemik sind zahlreich und in der Forschung bereits dargelegt worden: zum einen versäumt es Böhl, die August Wilhelm Schlegelschen Sentenzen mit einleitenden Bemerkungen zum Kontext der deutschen Frühromantik zu versehen, instrumentalisiert die Theoreme August Wilhelm Schlegels für sein eigenes Vorhaben, das Theater Calderóns in Spanien zu reetablieren, und entstellt die Theoreme teilweise so, daß sie nur schwer verständlich sind und Anlaß zu Widerspruch bieten;<sup>856</sup> zum anderen wird Böhls Vorhaben in Spanien als konservative Fortsetzung des Diskurses der *españoles castizos* des 18. Jahrhunderts gedeutet.<sup>857</sup>

Dennoch vermittelt Böhl die wesentlichen Poetologeme des 'romantischen' Dramas,<sup>858</sup> welche August Wilhelm Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen vor dem Hintergrund der deutschen Frühromantik formuliert, macht diese somit in spanischer Sprache zugänglich,<sup>859</sup> und verlagert darüber hinaus den Schwerpunkt seiner Schriften im Laufe des Disputs mit Mora und Alcalá Galiano immer stärker auf die zeitgenössischen Tendenzen der europäischen Literatur.<sup>860</sup> So

<sup>856</sup> Mit Wentzlaff-Eggebert (2001: 146) ist aber hinzuzufügen, daß die Polemik zugleich auf den "inquebrantables convicciones de Mora" fußt.

<sup>857</sup> Siehe Escobar (1990: 161): "En la polémica calderoniana perviven principios ideológicos y literarios de procedencia dieciochesca adaptados a las nuevas circunstancias históricas derivada de la Revolución Francesa, la guerra de la Independencia, la Constitución liberal de 1812 y la restauración del absolutismo. Böhl apoya su fervor contrarrevolucionario en la autoridad de los 'españoles castizos' dieciochescos, adoptando textos de Erauso y Zabaleta, Romea y Tapia, Francisco Mariano Nifo para oponerse a sus contrincantes liberales, herederos a su vez de los críticos reformistas."

<sup>858</sup> So auch Reyes Ponce (1989: 123): "His method was questionable, too polemical and biased, but his modest article conveyed the essential message of 'Frühromantik'."

<sup>859</sup> Es ist davon auszugehen, daß der Artikel nicht zuletzt durch Böhls eigenes Bestreben im zeitgenössischen Spanien gut zugänglich war: zum einen im *Mercurio Gaditano* selbst und zum anderen in den von Böhl herausgegebenen *Vindicaciones* (vgl. Anm. 10) sowie dem *Pasatiempo crítico* (1818-1819). Gleichzeitig ist Juretschke (1989) in dem Punkt zuzustimmen, daß eine spanische Übersetzung der Wiener Vorlesungen nicht wirklich notwendig erschien, da die Intellektuellen Spaniens auf die italienische, französische bzw. englische Version zurückgreifen konnten. Zudem hält Juretschke (2001a: 127f.) Böhls Beiträge für umfassender und informativer als eine schlichte Übersetzung. F. Schlegels Wiener Vorlesungen *Über die Geschichte der alten und neuen Literatur* übrigens werden nach Juretschke (2001c: 829) 1843-44 in spanischer Übersetzung publiziert, und damit zu spät, um direkten Einfluß auf die spanische 'romantische' Dramatik nehmen zu können.

<sup>860</sup> Auf diesen Prozeß verweist bereits die innerhalb der spanischen Forschung wenig berücksichtigte Studie Dornhofs (1922). Vgl. außerdem Flitter (1995: 21), der Böhl "un amplio conocimiento de las tendencias literarias y filosóficas recientes" bescheinigt.

übersetzt Böhl weitere wesentliche Überlegungen der deutschen Frühromantik, die er diesmal der ersten Wiener Vorlesung August Wilhelm Schlegels entnimmt und unter dem Titel "Lo que entiende Schlegel por poesía romancesca, extractado de su obra sobre el arte y literatura dramática, impresa en Heidelberg 1809" im zweiten Teil seines *Pasatiempo crítico* publiziert.<sup>861</sup> Dieser bislang unberücksichtigt gebliebene Artikel<sup>862</sup> belegt, daß es Böhl nicht ausschließlich um Calderón und das spanische Nationaldrama geht, sondern daß er vielmehr auch an der Literaturauffassung der deutschen Frühromantiker interessiert ist. Wie in Kapitel 1.2 ausführlich dargelegt, bestimmt August Wilhelm Schlegel in seiner ersten Wiener Vorlesung den Charakter der 'romantischen' in Abgrenzung zur klassischen Poesie, eine Definition, die August Wilhelm Schlegels Theorie des 'romantischen' Dramas maßgeblich prägt. Zwar behält Böhl seine bereits umrissene Übersetzungsmethode bei, verzichtet aber diesmal nur auf nicht-literarische Beispiele August Wilhelm Schlegels – insbesondere aus dem Bereich der Architektur – sowie auf solche Bemerkungen, die sich unmittelbar auf den Aufbau der Wiener Vorlesungen beziehen, während er große Abschnitte des Originals zusammenhängend wiedergibt. Böhl referiert neben der etymologischen Herleitung des Wortes 'romantisch', das er mit *romancesco* überträgt, die August Wilhelm Schlegelsche Begründung der 'romantischen' Poesie im Christentum, die mit den Konzepten des Rittertums, der Liebe und der Ehre einhergeht. Außerdem vermittelt er August Wilhelm Schlegels Ansicht, daß die Sehnsucht die Grundlage der 'romantischen' Poesie bilde, die deshalb einen melancholischen Grundton habe, und die 'romantische' Dichtung die innere Entzweiung des modernen Menschen in Harmonie aufzulösen strebe. Anders als die klassische Literatur kann die 'romantische' sich mit Böhl (nach August Wilhelm Schlegel) der Vollkommenheit stets nur annähern. Böhl übergeht lediglich den durchaus bedeutsamen Gedanken August Wilhelm Schlegels, daß die 'romantische' Literatur (des Mittelalters) in "Ritterfabeln und Legenden" (Lohner V: 25) ihre eigene, von der griechischen zu unterscheidende Mythologie besitzt. Dieser Artikel Böhls verhandelt demnach fundamentale Überlegungen der deutschen Frühromantiker, die August Wilhelm Schlegel 1808 in Wien zusammengefaßt hatte. Zwar geht Böhl nicht über die historisierende Sichtweise August Wilhelm

---

<sup>861</sup> Vgl. Böhls *Segunda parte del Pasatiempo crítico* (1819a, n° XXII: 73-84). In diesem zweiten Teil seines *Pasatiempo crítico* übersetzt Böhl außerdem einen Artikel der *Edinburgh Review* zur modernen englischen Poesie (n° XXIV: 89-93) und äußert sich selbst zum "espíritu de la crítica alemana" (n° XIII: 11-28).

<sup>862</sup> Juretschke (1956: 154) erwähnt den Artikel zumindest, hätte er ihn aber berücksichtigt, so wäre er nicht zu dem Schluß gelangt, daß Böhl "niemals eine theoretische Interpretation der Fundamente der neuen Ästhetik geliefert oder auch nur wiedergegeben" hat (Böhl 1956: 158). Bei Carnero (1978: 240) findet sich zwar eine knappe Inhaltsangabe des Artikels, der aber dennoch nicht in die Interpretation einbezogen wird.

Schlegels hinaus, es kann ihm aber auch nicht unterstellt werden, er instrumentalisieren August Wilhelm Schlegel mit dem Ziel, Calderóns Dramen in Spanien zu reetablieren, weshalb der Begriff der "Querelle calderonienne" oder "Polémica calderoniana" zumindest die späte Phase des Disputs nicht adäquat bezeichnet.

Im dritten Teil des *Pasatiempo crítico* schließlich übersetzt Böhl Auszüge aus verschiedenen für die europäische 'Romantik' bedeutenden Werken wie Sismondis *De la littérature du Midi de l'Europe* (Paris 1813) und Mme de Staëls *De l'Allemagne* (London 1813) sowie eine in der *Edinburgh Review* erschienene Rezension der Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels.<sup>863</sup>

Demnach ist Flitter (1995: 38) durchaus zuzustimmen, der Böhl als "un importante pionero" bezeichnet<sup>864</sup> und die Meinung vertritt, daß Böhl die nachfolgende theoretische 'Romantik'-Diskussion in Spanien beeinflusst, ohne allerdings selbst theoretisierend aktiv zu werden. Böhls Leistung besteht also darin, eine außerspanische, aktuelle Literaturtheorie entsprechend seinen Fähigkeiten in Spanien zugänglich gemacht und damit die in Spanien verspätet einsetzende 'Romantik'-Debatte ausgelöst und mitgeprägt zu haben. Die Lektüre seiner fragmentarischen Übersetzungen der Vorlesungen August Wilhelm Schlegels könnte spanischen 'Romantikern' durchaus Anlaß gewesen sein, diese Schrift in italienischer, französischer oder englischer Übersetzung vollständig zu lesen, wenngleich dies nur zu vermuten steht. Und obwohl Böhls Artikel im zeitgenössischen Spanien als reaktionär angesehen werden,<sup>865</sup> erscheint es doch aus heutiger Perspektive vor allem auf literarischer, nicht politischer Ebene durchaus *progressiv*, eine europäische, nach-aufklärerische Theorie in einem von der französischen Aufklärung dominierten Spanien zu referieren.<sup>866</sup>

Böhl läßt sich somit für den Zeitraum zwischen 1814 und 1820 als Sprachrohr der (deutschen und europäischen) Frühromantik in Spanien bezeichnen, wobei die Tatsache, daß er sein

<sup>863</sup> Vgl. Nr. XXVIII (17-28), XXIX (29-33) und XXX (33-38) der *Tercera parte del Pasatiempo crítico* (1819b).

<sup>864</sup> Flitter (1995: 37) schreibt weiter: "El hecho de que Böhl estuviera expresando ideas nuevas y revolucionarias, al menos en términos literarios, que nunca antes habían sido divulgadas merece una mención muy especial."

<sup>865</sup> Dieses Urteil beruht auf der zeitgenössischen Identifikation der traditionellen 'Romantik' Böhls mit politischem Konservatismus sowie des (Neo)Klassizismus mit politischem Liberalismus – eine Auffassung, die hauptsächlich von Mora und Alcalá Galiano vertreten wird, zu der Böhl aber auch selbst beigetragen hat. Vgl. auch Varela (1982: bes. 133). Carneros Interpretation (1978 u. 1990) weist in dieselbe Richtung: seiner Meinung nach sind die literarischen Ideen der deutschen Frühromantik nur ein Vorwand Böhls, um in Wirklichkeit eine konservative politische Position zu vertreten: "[...] en realidad fue un enfrentamiento ideológico bajo la apariencia de una disputa literaria, porque los Böhl defendían a Calderón no como modelo literario, sino como modelo ideológico con el que apuntalar la pervivencia del Antiguo Régimen." (Carnero 1990: 138)

<sup>866</sup> Auch Varela (1982: 132f.) plädiert dafür, die Polemik zwischen der traditionalistischen und liberalen Strömung der spanischen 'Romantik' nicht in der heutigen Forschungsdebatte fortzusetzen, sondern vielmehr anzuerkennen, daß Böhls Aktivität "en el campo estético" als progressiv zu bewerten ist.

Hauptaugenmerk auf August Wilhelm Schlegel und dessen Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* richtet, zu einer Hinwendung der nachfolgenden theoretischen Debatte zum ('romantischen') *Drama* beiträgt und zugleich die historische bzw. konservative und national geprägte Tendenz der ersten Phase der spanischen 'Romantik' nährt.<sup>867</sup>

Der praktische Beitrag Böhl de Fabers zur spanischen 'Romantik' besteht in seinen späteren Publikationen der *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas* (Hamburg 1821-1825) sowie des *Teatro español anterior a Lope de Vega* (Hamburg 1832), die die frühe spanische (National)Literatur einem breiten Publikum zugänglich machen.<sup>868</sup>

#### 4.1.2 Die barcelonesische Zeitschrift *El Europeo* (1823-24)

Die von zwei im spanischen Exil lebenden Italienern, Luigi Monteggia und Fiorenzo Galli, herausgegebene barcelonesische Zeitschrift *El Europeo*<sup>869</sup> setzt die von Böhl begonnene spanische 'Romantik'-Debatte fort. Im Jahre 1823 publiziert die Zeitschrift zwei wichtige Artikel zum *Romanticismo*, die sich der dramatischen Gattung allerdings nur am Rande widmen: "Romanticismo" von Monteggia (*Europeo*: 98-102) sowie "Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas" mit einer als "Conclusión" betitelten Fortsetzung von Ramón López Soler (*Europeo*: 75-80). Der Inhalt der beiden Artikel soll hier kurz und mit Blick auf eine 'romantische' *Dramenpoetik* skizziert werden.<sup>870</sup>

Monteggia, der sich vermutlich bereits in Italien mit den Ideen der deutschen Frühromantik auseinandergesetzt hat,<sup>871</sup> eröffnet in seinem Artikel eine europäische Perspektive, die das 'Romantische' als ästhetische Kategorie versteht und – anders als Böhl – auch in der *zeitgenössischen* europäischen Literatur entdeckt. Für Monteggia impliziert das Attribut 'romantisch' eine Literatur, die sich an den Sitten ihrer Zeit orientiert, weshalb er Homer, Pindar und Vergil – bezogen auf ihre Epoche – für ebenso 'romantisch' hält wie Dante, Camões und

<sup>867</sup> In Spanien selbst muß die Rückbesinnung auf das spanische Drama des *Siglo de Oro* selbstverständlich viel konservativer erscheinen als in den Teilen Europas, in denen Calderón bis dahin eine unbekannte Größe war. Zugleich fehlt den Vorlesungen A.W. Schlegels, wie bereits konstatiert, der Friedrich Schlegelsche Synthesegedanke, der eine reine Hinwendung zum Barocktheater ausschließt.

<sup>868</sup> Diese Editionen illustrieren und belegen das von Carnero (1978 u. 1990) bezweifelte literarische Interesse Böhls.

<sup>869</sup> Vgl. *El Europeo* (Barcelona, 1823-1824), hrsg. von Luis Guarner, Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" del Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1953; nachfolgend unter der Sigle *Europeo* zitiert.

<sup>870</sup> Eine ausführliche Besprechung findet sich bei Flitter (1995: 41-50).

<sup>871</sup> Monteggia kommt aus dem mailändischen Kreis um Alessandro Manzoni und dessen Zeitschrift *Il Conciliatore*.

Shakespeare sowie Chateaubriand, Manzoni, Schiller und Byron.<sup>872</sup> Vor diesem Hintergrund unterscheidet er die von ihm nicht kritisierten *clásicos* von den *clasicistas* und entwickelt seinen 'Romantik'-Begriff daher anders als die deutschen Frühromantiker vor allem aus der Abgrenzung zum Neoklassizismus:

Imitar a los clásicos en los lances de las pasiones, en la moral de sus obras, en los rasgos de la imaginación, esto es lo que pretenden proponerse los románticos; imitarlos en cualidades secundarias de que ni siquiera ellos tal vez harían caso. Esto es lo que se proponen los clasicistas, según la opinión de sus contrarios. (*Europeo*: 101f.)

Monteggia stimmt aber in dem Punkt mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel überein, daß die christliche Religion den Ursprung und – neben der nordischen Mythologie – zugleich die wichtigste Quelle der 'romantischen' Literatur bildet, die seiner Meinung nach vornehmlich Stoffe der jüngeren bzw. mittelalterlichen Geschichte bearbeiten, neben dem Verstand vor allem das Gefühl ansprechen und sich von der neoklassizistischen Literatur durch einen "colorido sencillo, melancólico, sentimental" (*Europeo*: 99) unterscheiden soll. Mit Blick auf das 'romantische' Drama schlägt Monteggia vor, die (pseudo)aristotelische Regel von den drei Einheiten durch eine einzige Einheit, die des Interesses, zu ersetzen.<sup>873</sup> Darüber hinaus spielt der Begriff der "naturaleza" (*Europeo*: 101) als Gegensatz zum Konzept der Nachahmung eine wesentliche Rolle, der sich in Beziehung zum organischen Formbegriff August Wilhelm Schlegels setzen läßt. Die europäische, gegenwartsbezogene und ausschließlich auf die Literatur angewandte Bestimmung des *Romanticismo* durch Monteggia aber bleibt innerhalb der ersten Phase der spanischen 'Romantik' weitgehend isoliert, wfür vielleicht der Umstand verantwortlich gemacht werden kann, daß der Autor sich andererseits kaum der spanischen Literatur zuwendet.

Ramón López Soler dagegen nimmt in der Nachfolge Böhl's und August Wilhelm Schlegels ausschließlich eine literaturhistorische Gegenüberstellung der klassischen und 'romantischen' Literatur als zweier gleichwertiger Strömungen vor, ohne die zeitgenössische europäische Literatur zu berücksichtigen. Religion, Sitten und Naturauffassung werden von ihm als die Aspekte angeführt, welche die literarische Produktion – ob klassisch oder 'romantisch' – wesentlich beeinflussen. Dabei gilt ihm – wie schon den Schlegel-Brüdern – die Entstehung des Christentums, die er als "una revolución moral" (*Europeo*: 76) bewertet, als entscheidende Zäsur

<sup>872</sup> Zugleich warnt Monteggia vor der Tendenz von Byrons 'romantischen' Drama *Manfredo*, von dem er meint, "[que] las ideas se vuelvan demasiado terribles y fantásticos" (*Europeo*: 99).

<sup>873</sup> An dieser Stelle bringt Monteggia auch die philosophische Tendenz der deutschen Frühromantik ins Spiel: "[...] los románticos siguen religiosamente esta sola unidad, porque la juzgan más filosófica." (*Europeo*: 102)

zwischen Antike und Moderne. Die modernen Sitten bestimmt López Soler als christlich, feudal, ritterlich und europäisch.

López Solers Charakteristik der 'romantischen' Literatur reproduziert im wesentlichen die Ideen August Wilhelm Schlegels, der in der "Conclusión" namentlich genannt wird (vgl. *Europeo*: 79). Entsprechend hält er die 'romantische' Poesie für unvereinbar mit dem (pseudo)aristotelischen Regelwerk, da ihre Form natürlich bzw. organisch ist. Die Religion des Christentums hat die 'romantische' Poesie in seinen Augen entscheidend geprägt: einerseits hat sie zu einer Spiritualisierung geführt und andererseits ersetzt die christliche Mythologie mit ihrer allmächtigen Gottheit die heidnische Mythologie der Antike. Das Ziel der 'romantischen' Literatur besteht nach López Soler darin, sich dem Geheimnis des Universums anzunähern, indem sie sich über das Irdische erhebt und aus einer höheren, erhabenen Perspektive die Welt und deren Zusammenhänge zeigt.<sup>874</sup> Schließlich vergleicht er im Sinne August Wilhelm Schlegels das 'romantische' Schauspiel mit einem Gemälde, während im klassischen Drama an der Kunst der Plastik orientierte Gruppen dominieren.

Mit seinem Artikel partizipiert López Soler am historischen bzw. konservativen *Romanticismo*-Diskurs und setzt damit die Böhl'sche Polemik gegen den *Neoclassicismo* fort, ohne aber einen Ausblick auf eine zukünftige spanische Literatur zu geben. Der Autor beteiligt sich später mit weiteren Artikeln an der theoretischen 'Romantik'-Debatte, die ebenfalls einen historischen *Romanticismo* propagieren.<sup>875</sup>

Der Beitrag der Zeitschrift *El Europeo* zum theoretischen *Romanticismo*-Diskurs besteht demnach vor allem in einer Weiterführung der von Böhl begonnenen 'romantischen' Theoriedebatte, wobei die Autoren eindeutig Position für die *Románticos* beziehen.

#### 4.1.3 Agustín Duráns *Discurso* (1828)

Als zentraler Text des dramentheoretischen 'Romantik'-Diskurses der sogenannten *críticos fernandinos*<sup>876</sup> aber ist der 1828 publizierte *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica*

<sup>874</sup> In diesem Punkt trifft sich López Soler mit dem von Calderón beeinflussten F. Schlegel der Wiener Vorlesungen (vgl. Kapitel 1.1.2).

<sup>875</sup> Zu erwähnen sind verschiedene Artikel in der von López Soler selbst herausgegebenen barcelonesischen Zeitschrift *El Vapor* sowie der noch zu besprechende "Prólogo" zu seinem historischen Roman *Los bandos de Castilla. El caballero del cisne* (1830). Siehe dazu Kapitel 4.1.5.

<sup>876</sup> Diese Bezeichnung wird von Shaw (1972b) übernommen, der sie in bezug auf die Protagonisten der ersten Phase der spanischen 'Romantik' verwendet.

*moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* von Agustín Durán<sup>877</sup> anzusehen, der sowohl in Spanien als auch im europäischen Ausland auf große Resonanz stößt.<sup>878</sup> Die besondere Leistung dieses Textes liegt darin, daß er den vorangegangenen theoretischen Diskurs in Spanien kritisch prüft, indem er sich sowohl mit August Wilhelm Schlegel<sup>879</sup> als auch mit Böhl de Faber und den Autoren des *Europeo* auseinandersetzt, und weiterentwickelt,<sup>880</sup> und zugleich befruchtend auf die nachfolgende spanische 'Romantik'-Debatte wirkt,<sup>881</sup> insbesondere auf Mariano José de Larra und Antonio Alcalá Galiano, die beide hauptsächlich zur zweiten Phase des *Romanticismo* zu zählen sind (vgl. Kapitel 4.2). Dennoch geht es Durán, ähnlich wie seinen Vorgängern, eher um eine Rehabilitierung des Dramas des *Siglo de Oro* als spanische Nationalliteratur sowie um eine theoretisierende Charakterisierung desselben als um ein zukünftiges, neues ('romantisches') Drama.<sup>882</sup>

Die Grundthese des Textes bildet die mehrmals wiederholte Auffassung Duráns, das Theater einer Nation bzw. eines Landes sei "*la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes*" (*Discurso*: 48f.). Hiervon ausgehend unterscheidet der Autor das spanische Drama grundsätzlich von seinem französischen Pendant, ohne jedoch das neoklassizistische Regelwerk

---

<sup>877</sup> Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, hrsg. und mit einer sehr nützlichen Einleitung versehen von Donald L. Shaw, Málaga: Ágora, 1994; nachfolgend zitiert als *Discurso*. Nach Shaw (1994a: 21) setzt dieser Text die von Böhl begonnene Polemik fort und stellt zugleich den "punto crítico en el proceso de nacionalización y 'castización' del romanticismo" dar. Zu Duráns Leben und Werk vgl. Gies (1975).

<sup>878</sup> So erscheint am 26. und 29. Dezember 1828 im *Correo literario y mercantil* 72 u. 73 in Murcia eine anonyme Besprechung des *Discurso* von neoklassizistischer Seite. Während Larra Duráns *Discurso* in der *Revista Española* 464 vom 02.04.1833 positiv rezensiert, erwähnt Alcalá Galiano ihn im fünften und letzten Teil seines Artikels "Literature of the Nineteenth Century. Spain" in der Londoner Zeitschrift *Athenaeum* 346 (17.06.1834: 450) lediglich kritisch (vgl. auch Kapitel 4.2). Dieselbe Zeitschrift hat bereits am 11. März 1829 (*Athenaeum* 72: 146-147) eine positive Rezension (anonym) veröffentlicht. Vgl. auch Gies (1975: 76-78), der noch weitere Reaktionen auf den *Discurso* anführt, Flitter (1995: 62f.) sowie Shaw (1972a: 21 u. 34ff.).

<sup>879</sup> Nach Gies (1975: 69) befand sich die französische Übersetzung der Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels im Besitz Duráns. Shaw (*Discurso*: 54, Anm. 35) geht außerdem davon aus, daß Durán mit Mme de Staëls Schrift *De l'Allemagne* vertraut war.

<sup>880</sup> Ein Zeitgenosse Duráns, Ferrer del Río (1846: 316), bezeichnet diesen rückblickend als "gefe de la primera guerrilla del romanticismo".

<sup>881</sup> Dies konstatiert schon Gies (1975: 18): "[...] the *Discurso* was very certainly a powerful influence in the next decade."

<sup>882</sup> Obwohl Durán doch zwischen einer älteren 'Romantik' und einer jüngeren, zu welcher er Shakespeare (sic!), Byron, Scott und Schiller zählt, unterscheidet. Diese zweite 'Romantik' geht seiner Meinung nach über das 'romantische' System der ersteren noch hinaus, "poniendo en él más verdad y filosofía, pero acaso menos belleza y cultura" (*Discurso*: 77, Anm. 12). Innerhalb des *Discurso* aber wird diese Differenzierung des 'Romantik'-Begriffs nicht transparent. Den angekündigten *Discurso* über "los progresos que ha hecho el romanticismo en el siglo XIX" (*Discurso*: 77, Anm. 12) ist der Autor schuldig geblieben. Gies (1975: 69) vertritt die Auffassung, daß Duráns 'Romantik'-Begriff sich ausschließlich auf die 'urspanische' Literatur (Barockdrama und Romanzen) bezieht und die zeitgenössische europäische Literatur – obwohl er sie teilweise kennt – absichtlich außen vor läßt.

der Franzosen zu verurteilen. Dessen Anwendung auf das spanische Drama hält er jedoch für grundsätzlich falsch, kritisiert aus diesem Grunde die sogenannten *afrancesados* – namentlich Agustín Montiano und Ignacio Luzán<sup>883</sup> – ob der Übernahme einer fremden, nicht authentischen Literatur- und Dramentheorie und fordert eine Rückbesinnung auf die nationalen literarischen Wurzeln: das spanische Barockdrama.<sup>884</sup> Zu diesem Zweck werden Aufstieg und Fall des Dramas des *Siglo de Oro*<sup>885</sup> knapp aber wirkungsvoll geschildert:

[...] cuando en el siglo XVII [...] se creó nuestro teatro, formando la portentosa y admirable reunión de tantos medios poéticos y sublimes como van dichos. Desde Lope de Vega a Calderón fue cada día perfeccionándose y aumentándose el brillo de nuestro drama. Las glorias patrias, los triunfos de sus guerreros, los de sus héroes cristianos, el amor delicado y caballeroso, el punto de honor y los celos, todo se refería, se cantaba y ponía en acción sobre la escena nacional, que conservó todas sus bellezas y superioridad hasta fines del mismo siglo; en el cual, abusando de sus propias riquezas, llegó a exagerarlas y prodigarlas de tal modo, que las convirtió en defectos, y los defectos en vicios intolerables. (*Discurso*: 48)

Die deutsche Frühromantik, die Durán als eine Revolution auf dem Gebiet der Ästhetik begreift,<sup>886</sup> hat seiner Meinung nach die Bedeutung des spanischen Barockdramas erkannt und gewürdigt sowie darüber hinaus die literarische Emanzipation Europas von der Antike erklärt und die Bedeutung des Mittelalters für die moderne Literatur sowie das Nebeneinander zweier dramatischer Gattungen – klassisch und 'romantisch' – mit unterschiedlichen Regeln und Formen nachgewiesen. Der europäische 'Romantisierungs'-Prozeß stellt sich Durán, in Anlehnung an die Schlegel-Brüder und Böhl de Faber, folgendermaßen dar:

La organización social adoptada por la Europa en los siglos medios o caballerescos, los nuevos hábitos y costumbres adquiridos con ella por los pueblos, y sobre todo la universalidad de la religión cristiana, descubrieron al hombre un inmenso tesoro de ideas hasta entonces desconocido, dieron nueva dirección al pensamiento y abrieron a la imaginación un dilatado campo para las creaciones poéticas, fundadas en el espiritualismo. (*Discurso*: 71)

Es sind demnach die gesellschaftlichen, kulturellen und religiösen Unterschiede, die zu einer

---

<sup>883</sup> Duráns Kritik bezieht sich auf die *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750-53) Agustín Montianos sowie auf den zweiten Teil von Ignacio Luzáns *Poética*, "Poesía dramática" (1737). Durán (vgl. *Discurso*: 50f.) wirft den beiden Aufklärern vor, die Dramen Lope de Vegas und Calderóns unter Berufung auf Aristoteles und Boileau verdammt zu haben.

<sup>884</sup> Eine Würdigung der Literatur der Antike, wie sie bei den Schlegel-Brüdern stattfindet, bleibt in Duráns *Discurso* – wie in der spanischen 'Romantik'-Debatte überhaupt – aus.

<sup>885</sup> Zu dessen Repräsentanten für Durán (vgl. *Discurso*: 54f.) neben Calderón auch Lope de Vega, Tirso de Molina und Moreto zählen.

<sup>886</sup> Vgl. *Discurso* (69f.), wo es u.a. heißt: "Desde esta época se han empezado a examinar las cosas bajo otro aspecto [...]".



neuen, 'romantischen' Literatur und damit auch zu einer neuen Form des Dramas geführt haben. Die moderne bzw. 'romantische' Epoche unterscheidet sich für Durán von der Antike vor allem dadurch, daß ihr politisches System eine Monarchie ist, die dem Individuum gegenüber der Gesellschaft mehr Bedeutung beimißt als dies in der antiken Demokratie der Fall war; daß die Religion des Christentums, die u.a. einen Wandel der Rolle und Bedeutung der Frau mit sich bringt und dem Menschen einen freien Willen zugesteht, dominiert; daß das irdische Dasein aus christlicher Sicht nur eine Station auf dem Weg des Menschen darstellt, worauf entweder die Erlösung oder die Verdammung folgt, und daß die absolute Natur der Griechen durch einen christlichen Gott ersetzt wird<sup>887</sup> (vgl. *Discurso*: 71-75). Die genannten, unter dem Stichwort der "espiritualidad" (*Discurso*: 75) subsumierten Veränderungen erfordern mit Agustín Durán eine neue, moderne Ästhetik,

[...] [que] debía, por precisión, ser más vaga e indefinible; pero más profunda que ésta, pues se funda en existencias que no obran inmediata ni directamente en los sentidos, ni puede ser concebida por la razón humana sin los auxilios de la fe; por lo cual es imposible expresarla fija y constantemente en ningún idioma. (*Discurso*: 75)

Diese Ästhetik zeichnet sich durch kühne Metaphern ("metáforas atrevidas"), weithergeholte Vergleiche ("comparaciones remotas") sowie rational nicht wahrnehmbare Analogien ("analogías imperceptibles") aus (vgl. *Discurso*: 75). Sie spiegelt sich im 'romantischen' Drama in drei zentralen Punkten: (1) der individuelle und innere Mensch steht im Zentrum des Interesses; (2) der einzelne Akt erfährt eine größere Beachtung als das Ganze und das im klassischen Drama so zentrale und moralische Dramenende und (3) die drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung lassen sich nicht auf 'romantische' Dramen anwenden, die eine Mischung verschiedener Stile und Elemente darstellen und weder tragisch noch komisch sind (vgl. *Discurso*: 76-79). Obwohl der Begriff des 'romantischen' Dramas, das Durán auch als "cuadro romántico" (*Discurso*: 80) bezeichnet, hier ähnlich wie bei August Wilhelm Schlegel ausschließlich auf das Drama Calderóns bezogen und damit ebenfalls in einem historischen, traditionellen Sinne verwendet wird, artikuliert Durán – in der Auseinandersetzung mit den Neoklassizisten – einen zentralen Gedanke der 'romantischen' Dramentheorie Friedrich Schlegels, die Nähe zum Roman: "[...] que

---

<sup>887</sup> Ähnlich wie A.W. Schlegel konfrontiert auch Durán hier die unterschiedlichen Religionen miteinander: "En ésta, todo se personifica y materializa, en aquélla, es todo espiritual e indefinible; en la una, todo se ve y es palpable, en la otra, todo es fe e idealidad; allí, la hermosura, la guerra y la ciencia eran entes personificados, y aquí cuantos bienes y males reinan en el universo son distribuidos por una sabia providencia para provecho de los hombres." (*Discurso*: 73)

dicho género de composiciones no es muchas veces otra cosa que unas novelas puestas en acción" (*Discurso*: 80).<sup>888</sup>

Wenngleich der Autor sich am Ende der jungen Schriftsteller-Generation Spaniens zuwendet und diese auffordert, das alte spanische Theater zu perfektionieren und wieder auf die Bühne zu bringen, besteht – wie auch Shaw (1994a: 30) bemerkt – ein grundlegender Mangel des *Discurso* darin, die 'Romantik' nicht auf die Gegenwart zu beziehen, sondern wie Duráns Vorgänger eine rückwärtsgewandte, traditionelle 'Romantik'-Konzeption zu vertreten. Zugleich räumt Durán dem Christentum wesentliche Bedeutung für die 'romantische' Literatur ein und vertieft die von den Schlegel-Brüdern und Böhl vertretene Ansicht, Spanien sei die 'romantische' Nation per se. Mit Shaw (1994a: 38) läßt sich Agustín Durán als erster spanischer Kritiker bezeichnen, der eine 'romantische' Literaturtheorie formuliert hat, wenngleich diese einen historischen (traditionellen) *Romanticismo* verfißt und innerhalb der spanischen 'Romantik' zu der Tendenz der Nachahmung der spanischen Comedia des *Siglo de Oro*, bspw. durch Rodríguez Rubí, Serra und Zapata, geführt hat.<sup>889</sup> Gies (1975: 81) verteidigt

Duráns Schrift mit den folgenden Worten:

Literary criticism in hindsight is often near perfect, but to Durán romanticism *was* Christianity (and monarchy and medievalism): by defining romanticism in 1828 he cannot be faulted for not defining correctly whatever eventually came to be called romanticism in the decade and century which followed him.

Das Hauptverdienst Duráns ist in seiner konkreten Anwendung der 'romantischen' Dramenpoetik August Wilhelm Schlegels auf die spanische Literatur zu sehen, die ein deutscher Wahlspanier wie Johann Nikolaus Böhl von Faber in dieser Form nicht hatte leisten können.<sup>890</sup>

#### 4.1.4 Juan Donoso Cortés: *Discurso de apertura en Cáceres* (1829)

<sup>888</sup> Allerdings handelt es sich dabei um eine *negative* Formulierung der von F. Schlegel im "Brief über den Roman" festgestellten und dort *positiv* bewerteten Tendenz der modernen Literatur zum 'Roman'.

<sup>889</sup> Auch für Rodríguez Sánchez y León (1999: 107) besteht Duráns Leistung insbesondere darin, eine "aceptación del género romántico como un sistema literario diferente del clásico" vorzuschlagen.

<sup>890</sup> Die bei Gies (1975: 81) zitierte Einschätzung von Alonso Cortés, Duráns *Discurso* sei "para España lo que las *Lecciones* de Schlegel para Alemania, la *Carta sobre las tres unidades* de Manzoni para Italia, y el prefacio de *Cromwell*, de Hugo, para Francia" erscheint allerdings übertrieben.

Der *Discurso de apertura en Cáceres* von Juan Donoso Cortés,<sup>891</sup> Schüler und Freund Manuel José Quintanas und Agustín Durás, deutet bereits das Ende der Ära der *críticos fernandinos* und den Übergang zu der 1834 mit Antonio Alcalá Galianos "Prólogo" einsetzenden zweiten Periode der spanischen 'Romantik' an.<sup>892</sup> Denn obwohl Donoso ebenfalls die spanischen Neoklassizisten und die französischen Aufklärer attackiert, zeigen Ton und Argumentation seiner Rede, daß die Anschauungen der europäischen 'Romantik' zu dieser Zeit in Spanien bereits Fuß gefaßt haben.

Die beiden Grundlinien des im Glauben an die Progressivität von Geschichte geschriebenen Textes<sup>893</sup> bilden einerseits die historische Entwicklung von der Antike zur Moderne, wobei der Übergang der einen Epoche zur anderen, den Donoso im Anschluß an López Soler als "revolución moral" (Donoso: 33) bezeichnet, im Zentrum des Interesses steht, und andererseits der literarische und philosophische Werdegang des modernen Europa. Von den früheren Texten der 'romantischen' Debatte, deren Wirkung auf Donoso unübersehbar ist, unterscheidet ihn grundsätzlich, daß er weder Spanien für eine ursprünglich 'romantische' Nation hält noch die Bedeutung der christlichen Religion überbewertet, wie dies vor allem bei Böhl und Durán der Fall ist. Darüber hinaus differenziert Donoso deutlich zwischen der Literatur des *Siglo de Oro* – Góngora, Lope, Calderón – und jener des 19. Jahrhunderts – Byron, Scott, Mme de Staël, Schiller, Kant und Quintana (vgl. Donoso: 41 u. 44f.), ohne allerdings in dem einen oder anderen Fall von 'Romantik' zu sprechen. Zugleich verbindet ihn mit den *críticos fernandinos*, daß er das Gefühl höher bewertet als den Verstand.

Gegenstand des *Discurso* ist die Gegenüberstellung der verschiedenen Charaktere der antiken und modernen Zivilisation. Den modernen Menschen, den er gleichzeitig für Subjekt und Objekt des Zeitalters der Moderne hält, zeichnet nach Donoso aus, daß er unzufrieden und unglücklich ist, sich aufgrund der feindseligen Außenwelt "ha reconcentrado dentro de sí mismo y ha contemplado por vez primera el caos insondable de nuestro yo moral" (Donoso: 31) und der Melancholie verfällt.<sup>894</sup> Aus diesen der Antike diametral entgegengesetzten Gegebenheiten

<sup>891</sup> Juan Donoso Cortés: "Discurso de apertura en Cáceres", in: *Obras completas de don Juan Donoso Cortés, Marqués de Valdegamas*, hrsg. von Hans Juretschke, Bd. 1, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946, 23-46. Der Text dieser Ausgabe wird im folgenden unter der Sigle Donoso zitiert.

<sup>892</sup> Allerdings wird der *Discurso* schon deshalb zu Unrecht als 'romantisches' Manifest angesehen (vgl. Graham 1974: 28) als Donoso darin an keiner Stelle explizit vom *Romanticismo* spricht.

<sup>893</sup> Auch der inflationäre Gebrauch des Begriffes *revolución* zeugt von dem Fortschrittsglauben des Autors, wenngleich Donoso ihn eher im Sinne von *decadencia*, *declinación* oder *caída* gebraucht, wie auch Juretschke anmerkt (vgl. Donoso: 25, Anm. 2).

<sup>894</sup> Dabei spielt auch die Religion des Christentums eine Rolle. Donoso charakterisiert die beiden unterschiedlichen Religionen wie folgt: "El hombre del paganismo era arrastrado por una mano de hierro a todas sus acciones: el del cristianismo lucha, y lucha sólo con la adversidad y el infortunio, y presenta a la contemplación del hombre sensible

resultieren die Merkmale der modernen Literatur, die sich im modernen Drama insbesondere in der an die Stelle der Einheit der Handlung tretenden Einheit des Charakters manifestieren:

La unidad del carácter debe suceder en el teatro moderno a la unidad de acción, que los griegos habían establecido; y como la multitud de acciones que pueden ser necesarias para desenvolver un carácter no se pueden limitar ni a un tiempo ni a un lugar determinado, estas unidades no deben observarse entre nosotros, para no romper la misma verosimilitud que las estableciera entre los griegos. (Donoso: 32)

Für die spanische Literatur des 19. Jahrhunderts hebt Donoso Cortés besonders das *drama heroico* Quintanas hervor, das er in den Kontext der von ihm angeführten europäischen Autoren von Byron bis Schiller stellt. Wenngleich Donoso in seinem *Discurso* weit davon entfernt ist, die Theorie einer 'romantischen' Literatur zu entwickeln, hat er doch eindeutig die Literatur des 19. Jahrhunderts im Blick, die er im Sinne seines Fortschrittsglaubens nicht als eine Wiederholung der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* versteht, sondern vielmehr als etwas Neues imaginiert, das – nach dem von ihm wenig geschätzten Jahrhundert der Aufklärung – den Gegebenheiten der Moderne entspricht.

#### 4.1.5 Ramón López Soler: "Prólogo" zu *Los Bandos de Castilla* (1830)

Das kurze Vorwort des bereits an der Zeitschrift *El Europeo* mitwirkenden Autors zu seinem historischen Roman *Los Bandos de Castilla* (1830)<sup>895</sup> bestätigt den in Donosos *Discurso* gewonnenen Eindruck, die grundlegenden Gedanken der europäischen 'Romantik' hätten sich in Spanien bereits etabliert. Ohne vorab das Wesen der antiken, klassischen Literatur darzulegen, lobt López Soler die 'romantische' Literatur und insbesondere den historischen Roman à la Walter Scott,<sup>896</sup> an dessen Vorbild er sich in seinem eigenen Roman orientiert. Hierbei sind ihm insbesondere zwei Dinge wichtig: zum einen, die Spanier mit dem Stil des schottischen Autors bekannt zu machen; zum anderen meint López Soler, innerhalb der spanischen Geschichte ebensolche "pasajes tan bellos y propios" (López Soler 1975: 7) entdeckt zu haben, wie sie

---

el espectáculo grande y majestuoso del combate que sostiene, apoyado en sus virtudes, contra las tentaciones que le cercan y las pasiones que le agitan." (Donoso: 32)

<sup>895</sup> Ramón López Soler: *Los Bandos de Castilla. El caballero del cisne*, Madrid: Giner, 1975.

<sup>896</sup> López Soler hebt vor allem den heterogenen und zugleich harmonischen Charakter der 'romantischen' Poesie hervor, die er auf euphorische Weise wie folgt beschreibt: "Libre, impetuosa, salvaje por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédesse afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vaga e indefinibles que dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares." (López Soler 1975: 8)

Walter Scott der englischen und vor allem schottischen Geschichte entnommen und als Vorlage für seine Romane verwendet hat. Andererseits stellt López Soler seinen Roman auch in den Kontext mystischer spanischer Autoren, wie Yepes, San Juan de la Cruz und Rivadeneira, die er als zu Recht "los padres de la lengua" bezeichnet (vgl. López Soler 1975: 8).

Auffällig ist, daß der Autor sich ohne Vorrede direkt auf die europäische, in diesem Falle englische 'Romantik' bezieht – neben Scott nennt er Ossian, Thomas Moore und Lord Byron – und sich gleichzeitig in die Tradition der spanischen Literatur stellt, also einen durchaus progressiven 'Romantik'-Begriff vertritt, der sich von dem der *críticos fernandinos* abhebt und bereits auf die liberale 'Romantik' der folgenden Generation vorausweist. Eben darin besteht die Relevanz seines Textes für die spanische 'romantische' *Dramentheorie*.

In Anlehnung an Donald L. Shaw (1972b: vgl. 349) lassen sich folgende theoretische Positionen der ersten Phase der spanischen 'Romantik', die hauptsächlich unter dem Einfluß der Ideen August Wilhelm Schlegels steht, zusammenfassen: (1) der Begriff des *Romanticismo* wird in einem historischen Sinne verwendet und deshalb nicht primär auf die zeitgenössische Literatur, sondern auf jene des *Siglo de Oro* bezogen; (2) die *críticos fernandinos* – allen voran Böhl de Faber und Agustín Durán – überbewerten in Anlehnung an die 'romantischen' Poetologeme August Wilhelm Schlegels die Bedeutung des Christentums für die 'Romantik'; (3) sie halten die 'Romantik' für "something indigeonous to Spain and pre-emently Spanish" (Shaw 1972b: 349). Das bedeutet, daß den Vertretern dieser Phase des *Romanticismo* alle spanische Literatur der nach-antiken, christlichen Ära (abgesehen von einer kurzen Phase im 18. Jahrhundert) als 'romantisch' gilt. Den Kern dieses Diskurses bilden die Texte Böhl de Fabers und Agustín Duráns, während die Beiträge von Monteggia, López Soler und Donoso Cortés bereits den Übergang zur liberalen Phase des *Romanticismo* implizieren, die ohne die innerspanische Diskussion der zwanziger Jahre undenkbar wäre. Zu Recht bewertet Flitter (1995: 81) die historisierende und aus heutiger Sicht konservativ erscheinende erste Etappe der spanischen 'Romantik' als – historisch gesehen – progressiv:

Esta aproximación historicista no debería ser vista como una aproximación tímida; en su propio tiempo era innovadora y, en términos puramente literarios, revolucionaria.

Noch bis Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts nämlich werden die spanischen Bühnen nach wie vor vom französischen Neoklassizismus dominiert, dessen Vorherrschaft erst gegen

Mitte des dritten Jahrzehnts von ersten 'romantischen' Dramen bedroht und nur allmählich gebrochen wird.

## 4.2 Die zweite Phase des *Romanticismo* (1834-1844)

### 4.2.1 Antonio Alcalá Galiano

Die zweite, liberale und primär literarische Phase der spanischen 'Romantik' wird 1834 von Paris aus eingeläutet,<sup>897</sup> wo der im französischen Exil lebende Autor und Kritiker Antonio Alcalá Galiano ein programmatisches Vorwort zu dem Versepos *El moro expósito* Ángel de Saavedras, späterer Duque de Rivas, publiziert,<sup>898</sup> das heute allgemein als 'romantisches' Manifest bewertet wird.<sup>899</sup>

#### 1. "Prólogo" zu Ángel de Saavedras *Moro expósito* (1834)

Die besondere Leistung dieses durchaus manifestartigen Textes besteht darin, aus dem europäischen 'Romantik'-Diskurs, den der sprachbegabte und lange Zeit im englischen und französischen Exil lebende Verfasser aus eigener Lektüre und Anschauung kennt,<sup>900</sup> das Konzept einer zukünftigen spanischen Literatur herzuleiten.<sup>901</sup> Dieses Literaturprogramm, dessen Schlüsselwörter "natural" und "nacional" heißen, verweigert sich explizit einer Zuschreibung zum 'romantischen' bzw. klassischen Diskurs, um von vornherein eine unabhängige Position

<sup>897</sup> Nach Lomba y Pedraja (1936: 336) wird die (europäische) liberale, revolutionäre 'Romantik' im Jahre 1830 durch Victor Hugo begründet.

<sup>898</sup> Antonio Alcalá Galiano: "Prólogo", in: Duque de Rivas: *El moro expósito*, hrsg. von Ángel Crespo, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, Bd. 1, 7-34; nachfolgend als *Moro* zitiert. Im französischen Erstdruck von 1834 ist das Vorwort nach den Informationen García Barróns (1970: 112f.) nicht mit dem Namen Alcalá Galianos versehen.

<sup>899</sup> So spricht Shaw (1972b: 350) vom "first genuine romantic manifesto" in spanischer Sprache. Mit García Barrón (1972: 124-126) aber hat der "Prólogo" im zeitgenössischen Spanien nicht die zu erwartende Beachtung gefunden und deshalb nur wenig Einfluß auf die spanischen 'romantischen' Autoren ausgeübt.

<sup>900</sup> Alcalá Galiano, der französischen, englischen und italienischen Sprache kundig, geht 1823 – aufgrund der ihm drohenden (doppelten) Todesstrafe – ins Exil nach England, wo er 1828 an der Londoner Universität zum ersten englischen Professor für spanische Philologie berufen wird. 1830 übersiedelt er nach Frankreich, um gemeinsam mit seinem Freund Ángel de Saavedra zunächst in Tours und später in Paris zu leben, und kehrt im Jahre 1834 – nach dem Tode Fernandos VII. – schließlich nach Spanien zurück (vgl. García Barrón 1970).

<sup>901</sup> Romero Tobar (1994: 351) lobt Alcalá Galiano zu Recht als "fecundo integrador de las tendencias estéticas ilustradas, de la tradición literaria española y de las propuestas creativas del romanticismo inglés".

einzunehmen.<sup>902</sup>

Unter 'romantischer' Schule versteht Alcalá Galiano nicht die spanische dramatische Poesie des *Siglo de Oro*, sondern eine neue, aktuelle literarische Bewegung, deren Ursprünge in Deutschland liegen und die sich bereits in anderen europäischen Ländern – Italien, Frankreich, England – ausgebreitet hat.<sup>903</sup> Er charakterisiert das Barockdrama und die Romanzen als "nacional y natural" und hält sie für die bedeutendsten Werke der spanischen Literatur, jedoch nicht für 'romantisch'.<sup>904</sup> Seinen Literaturbegriff umreißt der Autor mit den folgenden Worten<sup>905</sup>:

[...] se ha de observar siempre la regla de que sólo es poético y bueno lo que declara los vuelos de la fantasía y las emociones del ánimo. Todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre; todo lo que nos conmueve, ya admirándonos, ya enterneciéndonos; lo que pinta caracteres en que vemos hermanado lo ideal con lo natural, creaciones, en fin, que no son copias, pero cuya identidad con los objetos reales y verdaderos sentimos, conocemos y confesamos; en suma, cuanto excita en nosotros recuerdos de emociones fuertes; todo ello, y no otra cosa, es la buena y castiza poesía. (*Moro*: 11)

Die Literatur der französischen Klassik unterscheidet Alcalá Galiano von der klassischen Dichtung der Antike, indem er sie als

[...] *clásica* al gusto del país y de la época, parecida a la de los antiguos en lo que de ellos remedaba o copiaba, aunque dando al remedo o copia un acento o tinte de la tierra y tiempos en que había renacido (*Moro*: 17)

bestimmt und ihr damit weitaus gerechter wird als andere spanische Theoretiker vor ihm. Dennoch kritisiert er, daß die französischen Dramatiker lediglich die äußere Form der antiken Originale, nicht aber deren Geist nachgeahmt haben, und hält ihre Literatur deshalb für mittelmäßig,

[...] como todos los que en sus composiciones obedecen a las reglas dictadas por los preceptistas, más

<sup>902</sup> Dieses Vorgehen hat ihm in der Forschung nicht selten den Vorwurf des Eklektizismus eingebracht hat (vgl. Allison Peers 1954 u. Flitter 1995). Alcalá Galianos Begeisterung für die zeitgenössische englische Literatur, welche keine Unterscheidung zwischen klassischer und 'romantischer' Poesie vornimmt und ihm als zentrales Vorbild dient, aber macht deutlich, wie unberechtigt diese Meinung ist. Vielmehr unterscheidet sich Alcalá Galiano gerade durch diese Position von der ersten Phase des spanischen *Romanticismo*.

<sup>903</sup> Hierin liegt bereits ein wesentlicher Unterschied zu der von den *críticos fernandinos* vertretenen Meinung, Spanien sei die 'romantische' Nation *avant la lettre*. Auch für García Barrón (1970: 114) ist diese Aussage "de fundamental importancia para comprender la índole del romanticismo galianesco."

<sup>904</sup> Im Gegenzug bezeichnet er die spanische Renaissance-Poesie des 16. Jahrhunderts von Garcilaso, Herrera, Rioja und León als "[h]ija de la poesía italiana" (*Moro*: 13) und erblickt darin eine imitierende statt authentische oder natürliche Poesie (vgl. *Moro*: 13f.).

<sup>905</sup> Nach García Barrón (1970: 115) ist der Literaturbegriff Alcalá Galianos wesentlich von Coleridge und Wordsworth beeinflusst.

que a los propios ímpetus naturales. (*Moro*: 18)

Sein Vorwurf gegen die sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts an ihren französischen Nachbarn orientierenden Spanier aber wiegt weit schwerer:

Si los autores franceses adolecían del defecto de ser imitadores en demasía, los españoles cometieron otro más grave dedicándose a sacar copias de copias. (*Moro*: 18)<sup>906</sup>

Der zentrale Teil des "Prólogo" aber gilt der zeitgenössischen europäischen, von Deutschland ausgehenden 'Romantik',<sup>907</sup> deren Bedeutung für ihn in erster Linie darin besteht, die literarische Vorherrschaft der Klassik beendet zu haben, indem sie gezeigt hat,

[...] que hay más de un manantial, más de un modelo de perfección; o, a lo menos, que para caminar hacia la perfección literaria hay caminos diferentes. (*Moro*: 21)<sup>908</sup>

Die von den deutschen Frühromantikern ausgelöste "revolución casi general en la teórica del buen gusto y en la práctica de los escritores" (*Moro*: 22) hat, Alcalá Galiano zufolge, in England, Italien und Frankreich bereits zu enormen Konsequenzen geführt. Während sich die französische 'Romantik' im wesentlichen gegen den Neoklassizismus richtet und die Italiener im Rückgriff auf die nationale literarische Tradition – Virgil, Tasso, Dante, Ariost – eine neue Poesie hervorbringen, betrachtet Alcalá Galiano gerade die englische Literatur, die keine Einteilung in Klassik und 'Romantik' kennt, als vorbildhaft für eine neue spanische Literatur und eröffnet den spanischen Lesern deshalb folgendes Panorama der englischen Literatur:

[...] abandonando los autores reglas erróneas, y no cuidándose de ser *clásicos* ni *románticos*, han venido a ser lo que eran los *clásicos* antiguos en sus días y lo que deben ser en todos tiempos los poetas. Caballeroso Scott, metafísico y descriptivo Byron, patético y a la par limado Campbell, tierno y erudito Southey, sencillo y afectuoso Wordsworth [...], que componen una suma de escritores de primer orden, en cuyas obras hay estro y buen gusto, al mismo tiempo que originalidad y variedad

<sup>906</sup> Namentlich kritisiert der Autor die theoretischen Köpfe des 18. Jahrhunderts – Montiano, Luzán, Meléndez und Jovellanos – sowie Moratín und Martínez de la Rosa, die entweder an einer fremden und deshalb für Spanien falschen Poetik festgehalten oder aber sich wirklich progressiven Impulsen aus Europa verschlossen haben (vgl. *Moro*: 18f.).

<sup>907</sup> Vgl. dazu *Moro* (21): "Ya queda apuntado arriba que los alemanes son los padres del *romanticismo*, el cual es en su tierra tan castizo como lo era, y todavía lo es, el *clasicismo* en Italia."

<sup>908</sup> Dennoch erscheint dem – der deutschen Sprache nicht mächtigen – Autor die deutsche 'Romantik' dunkel und fremd: "Lo que a nuestros ojos parecen rarezas de sus escritores, les es natural y está enlazado con sistemas filosóficos llenos de misterios y oscuridad" (*Moro*: 23). Nach García Barrón (1970) hat Alcalá Galiano während seines England-Aufenthaltes die Gelegenheit genutzt, Texte der deutschen Frühromantik, insbesondere A.W. Schlegels, in englischer Übersetzung zu lesen.



extremadas. (*Moro*: 24)<sup>909</sup>

Die europäische 'Romantik' stellt sich Alcalá Galiano demnach als Simultaneität *nationaler* Literaturen dar, wobei die Gemeinsamkeit dieser neuen literarischen Strömung gerade im Bewußtsein der nationalen Unterschiede besteht. Angesichts des von ihm geschilderten europäischen Aufbruchs in die Moderne fordert Alcalá Galiano seine spanischen Landsleute auf, die noch immer vorherrschende Nachahmung der neoklassizistischen Tragödie französischer Provenienz durch eine "producción nacional, robusta y lozana" (*Moro*: 26) in der Tradition – nicht in der Nachahmung – von Lope, Calderón und Moreto zu ersetzen. Eine spanische 'romantische' Literatur soll mit Alcalá Galiano demnach in erster Linie authentisch im Sinne von "nacional y natural" sein, statt erneut eine fremde Literatur nachzuahmen.

Der Autor des "Prólogo" begreift das 'Romantische' als eine ästhetische Kategorie, der er angesichts der zeitgenössischen europäischen Literatur folgende Kriterien zuschreibt: Als Gegenstand der Dichtung werden Geschichte und Mythologie der Antike zugunsten jener des europäischen Mittelalters aufgegeben und in der Folge entsteht die sogenannte "poesía caballeresca" (*Moro*: 27). Die Handlung wird oftmals in ferne, unbekannte und weniger zivilisierte Länder verlegt, wie sich insbesondere bei Campbell, Southey, Moore und Byron beobachten läßt (vgl. *Moro*: 27). Dem 'Romantischen' eignet darüber hinaus sowohl die Tendenz einer metaphysischen Poesie, die die Gefühle und inneren Empfindungen des Menschen in den Mittelpunkt stellt, , zum Beispiel bei Byron, "varios alemanes" (*Moro*: 27), Coleridge, Wordsworth, Hugo und Lamartine, als auch jene einer durch die Umstände des aktiven (politischen) Lebens entstandenen "poesía patriótica" (*Moro*: 27), für die er stellvertretend Delavigne, Béranger, Manzoni, Burns, Moore, Campbell und Schiller anführt (vgl. *Moro*: 27). Alcalá Galiano resümiert:

En una palabra, vuelve por estos medios la poesía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos: una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera, y no remedo de lo encontrado en los autores que han precedido, ni tarea hecha en obediencia a lo dictado por críticos dogmatizadores. (*Moro*: 27)<sup>910</sup>

Der dritte und letzte Teil des Prologs schließlich gilt der Verserzählung Ángel de Saavedras, *El moro expósito*, die von Alcalá Galiano in den Kontext der neuen literarischen Strömung

<sup>909</sup> Als weitere Vertreter der englischen 'Romantik' werden Crabbe, Burns und Moore angeführt.

<sup>910</sup> Der hier sich artikulierende Originalitätsgedanke verweist auf die frühromantischen Positionen der Brüder Schlegel. Siehe Kapitel 1.

eingeordnet und als erstes spanisches literarisches Werk vorgestellt wird, das sowohl von der europäischen 'romantischen' Bewegung als auch von der spanischen Geschichte inspiriert ist, und damit eine potentielle spanische 'Romantik' repräsentiert, denn das Werk:

[...] ha tratado de empeñar los afectos y curiosidad de los lectores en su narración y a favor de sus personajes; de acomodar su estilo a su argumento, en el total y en cada una de las partes; de adaptarlo a las personas por cuya boca habla; de dibujar y colorir sus cuadros como los concibe; de describir objetos que son, o fueron, o pueden ser, reales y verdaderos; de representar costumbres históricas; de conservar, siempre que se arroja a lo *ideal*, las *facciones naturales* que dan a las cosas imaginarias apariencia de ciertas, por su semejanza con las realidades; de expresarse con claridad y, cuando le es dado, con pureza; a veces con elegancia y gala, y siempre con corrección; de versificar lo mejor que puede; por último, de seguir los impulsos propios, de obedecer a las inspiraciones espontáneas y de hacer, no lo que han hecho, sino del modo que lo han hecho, los célebres ingenios extranjeros de la edad presente, tan rica en crítica sana y propia de una generación filosófica en sus atrevimientos. (Moro: 31)

Dieser Absatz impliziert Alcalá Galianos Aufforderung an die jungen spanischen Dichter, sich dem Autor des *Moro expósito* anzuschließen, indem sie nicht die Literatur der anderen europäischen Nationen nachahmen, sondern vielmehr die Art und Weise der modernen europäischen Literatur sowie ihre grundlegenden Charakteristika übernehmen und sich damit endgültig vom Modell des französischen Neoklassizismus lösen, um zu neuen literarischen Ufern zu gelangen.

Antonio Alcalá Galiano reflektiert in diesem in der Forschung zu Recht als 'romantisches' Manifest gehandelten Prolog die neue literarische Ästhetik, wie sie von den Brüdern Schlegel, Mme de Staël, Wordsworth, Coleridge u.a. formuliert worden ist, überwindet damit die konservative spanische 'Romantik'-Debatte der *críticos fernandinos* und macht die theoretische Diskussion zugleich fruchtbar für die Realisierung einer zukünftigen spanischen Literatur, die in seinen Augen weder klassisch noch 'romantisch' und damit keiner literarischen Doktrin unterworfen sein soll. Von der vorangegangenen spanischen 'Romantik'-Debatte unterscheidet er sich grundsätzlich dadurch, daß er das 'Romantische' als ästhetische und nicht als historische Kategorie betrachtet. Der Autor eröffnet seinen Landsleuten mit seinem Text zum einen ein Panorama der zeitgenössischen europäischen Literatur und ermuntert sie zum anderen dazu, sich auf die eigene Literatur zu besinnen und eine neue, authentische, nationale und natürliche Literatur zu produzieren.

Eine direkte Wirkung der deutschen 'romantischen' Theorien Friedrich und August Wilhelm Schlegels auf Alcalá Galianos Prolog läßt sich nicht feststellen, was v.a. darauf zurückzuführen ist, daß die frühromantischen Theoreme der Brüder Schlegel in den zwanziger und dreißiger

Jahren in England und Frankreich, wo Alcalá Galiano sein Exil verbringt, bereits literarisch umgesetzt werden und sein 'Romantik'-Begriff deshalb stärker von den literarischen Werken als von den ursprünglichen Theorien geprägt ist. Der Grund für die geringe Wirkungskraft des Manifests innerhalb Spaniens ist wohl hauptsächlich darin zu sehen, daß die zahlreichen englischen Schriftsteller, die vom Autor als Vorbilder angeführt werden, dort – mit Ausnahme von Byron und Scott – weitgehend unbekannt sind.<sup>911</sup>

## 2. "Literature of the nineteenth century: Spain" (1834)

Zwischen April und Juni 1834 publiziert Antonio Alcalá Galiano in der englischen Zeitschrift *Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*<sup>912</sup> unter dem Titel "Literature of the nineteenth century: Spain" in insgesamt fünf Artikeln einen Überblick über die zeitgenössische spanische Literatur.<sup>913</sup> Wenngleich diese Abhandlung in Spanien nahezu unbeachtet geblieben ist und kaum Einfluß auf die Entwicklung der spanischen Literatur genommen haben kann, ist sie doch aus heutiger Sicht für die zweite Phase der spanischen 'Romantik' von großer Bedeutung. Die Zeit ihrer Entstehung fällt vermutlich mit der Arbeit am Orplog zum *Moro expósito* zusammen.<sup>914</sup>

In seiner Darstellung der Geschichte der jüngsten spanischen Literatur versucht Alcalá Galiano, sowohl einen möglichst objektiven Überblick über die literarischen Entwicklungen in Spanien zu geben als auch Stellung im Konflikt zwischen *clásicos* und *románticos* zu beziehen.<sup>915</sup> Ähnlich wie in seinem "Prólogo" kritisiert Alcalá Galiano auch hier die konservative, neoklassizistische Position verschiedener spanischer Autoren in einer Zeit, in welcher sich in ganz Europa Tendenzen einer neuen Literatur herausbilden. Diesmal bezieht er in seine Kritik auch die sogenannten *refundidores* sowie die Imitatoren des französischen Melodramas, insbesondere Bretón de los Herreros, ein. Mit Blick auf eine progressive, 'romantische' Strömung innerhalb der spanischen Literatur erwähnt Alcalá Galiano die Polemik zwischen Böhl de Faber und Mora, wobei er den Vorstoß des deutschen Wahlspaniers Böhl de

<sup>911</sup> Vgl. auch Flitter (1995: 92f.).

<sup>912</sup> Diese 1828 gegründete Londoner Zeitschrift wird von Lloréns (1969: 7) als "el periódico semanal literario más prestigioso de la Inglaterra victoriana" charakterisiert.

<sup>913</sup> Antonio Alcalá Galiano: *Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas*, hrsg. von Vicente Lloréns, Madrid: Alianza, 1969. Mit dieser Edition liegt die erste spanische Übersetzung der Artikel vor. Die Arbeit bezieht sich im folgenden auf die genannte Ausgabe, die als *Literatura* nachgewiesen wird.

<sup>914</sup> Vgl. Lloréns (1969: 9): "Compuestos entre el verano y el otoño de 1833, debió enviarlos al periódico a fines del mismo año, cuando salía de las prensas de París *El moro expósito* de Saavedra, acompañado de un prólogo suyo."

<sup>915</sup> In beiden Fällen kommt ihm dabei die Sicht von außen – aus dem Exil – zugute.

Faber – "[e]l más destacado campeón del drama irregular" (*Literatura*: 114) – überaus positiv und seine eigene Rolle als Parteigänger Moras eher kritisch bewertet. Alcalá Galiano betont, den damals vertretenen Prinzipien längst abgeschworen zu haben,

[...] no para ponerse totalmente en favor de la causa de los románticos, sino adoptando las ideas más liberales y justas de los poetas y críticos ingleses. (*Literatura*: 114)<sup>916</sup>

Alcalá Galiano erwähnt auch den *Discurso* Agustín Duráns, ohne ihm jedoch weitere Beachtung zu schenken. Schließlich kommt der Autor auf die in die Emigration verbannten spanischen Intellektuellen und damit auf Ángel de Saavedra und dessen in Frankreich gerade in Erscheinung befindlichen *Moro expósito* zu sprechen, von dem sich Alcalá Galiano eine positive Wirkung auf die literarische Entwicklung in Spanien erhofft<sup>917</sup>:

Con la publicación de estas obras Saavedra ha ocupado su puesto entre los poetas españoles de primer orden. Su difusión puede tener como consecuencia nada menos que un cambio en el gusto literario del pueblo español. (*Literatura*: 129)

Mit dem Hinweis auf dieses druckfrische Werk Saavedras beendet Alcalá Galiano seinen Überblick über die spanische Literatur des 19. Jahrhunderts und richtet das Wort abschließend an seine eigenen Landsleute. Er kritisiert zum einen die Anfälligkeit seines Heimatlandes für fremde Einflüsse, zum anderen aber auch den verpaßten Anschluß an die aktuellen literarischen Entwicklungen in Europa, wofür er insbesondere die politischen Zustände des Landes und vor allem die in seinen Augen willkürlich handelnde Zensur verantwortlich macht. Er schlägt den jungen spanischen Schriftstellern vor, sich vom Vorbild der französischen Dichtung zu lösen und dem Beispiel der modernen englischen Poesie folgen, ohne diese nachzuahmen. Wie schon im "Prólogo" steht auch in den *Athenaeums*-Artikeln Alcalá Galianos Vision einer spanischen *poesía* "nacional y natural" (*Literatura*: 134) im Mittelpunkt:

En vez de vagas descripciones, que nos den cuadros característicos de su propio y hermoso paisaje; en vez de fábulas de una desgastada mitología, oigamos sus propias tradiciones y supersticiones

<sup>916</sup> Zugleich kritisiert Alcalá Galiano hier den von Böhl de Faber übersetzten A.W. Schlegel aufgrund seines Spanienbildes: "Por otra parte, el alemán había traducido la crítica de Schlegel sobre Calderón y otros españoles [...]; cosa bien difícil, pues los juicios de aquel celebrado crítico sobre las producciones españolas son más ingeniosos e imaginativos que justos, y sus desenfundadas teorías teutónicas, frecuentemente inaplicables a las menos extravagantes realidades del Mediodía." (*Literatura*: 115)

<sup>917</sup> Zu dieser Wirkung soll nicht zuletzt der dem Werk vorangestellte und von einem "osado innovador" (*Literatura*: 129) verfaßte Prolog beitragen, "en donde se presentan y defienden doctrinas literarias que escandalizarán a los escritores ortodoxos que hoy ocupan los sitios de honor en la literatura castellana" (*Literatura*: 129).

populares; en lugar de caracteres copiados de libros extranjeros, que observen la naturaleza humana en su misma tierra y operen sobre ella; y si vuelven la mirada al pasado, que se familiaricen con la historia y no tendrán dificultad en vestir sus figuras apropiadamente. (*Literatura*: 134)

Die zukünftige spanische Literatur soll außerdem ein neues, aktualisiertes Spanienbild vermitteln, der Gestaltung von Inhalt und Handlung mehr Beachtung schenken als Form und Stil sowie einen korrekten und philosophischen Gebrauch der eigenen Sprache anstreben.

Die in englischer Sprache publizierten Artikel Alcalá Galianos eröffnen die spanische Literaturgeschichtsschreibung – zumindest für das 19. Jahrhundert – und setzen Maßstäbe für eine moderne Literaturkritik.<sup>918</sup> Darüber hinaus zeigen sie die Rückständigkeit der zeitgenössischen spanischen Literatur im europäischen Vergleich auf und unterbreiten Vorschläge zu ihrer Erneuerung und Modernisierung. Ähnlich wie Friedrich Schlegel versteht Antonio Alcalá Galiano sich somit als Literaturhistoriker und -kritiker, der die zeitgenössische literarische Entwicklung beeinflussen, ja vorantreiben will. Anders als jener aber leitet Alcalá Galiano die zukünftige spanische Literatur nicht aus ihren Vorläufern, sondern aus den aktuellen Entwicklungen der europäischen und insbesondere der englischen Literatur her, welche aber wiederum auf die theoretischen Vorarbeiten der deutschen Frühromantik zurückverweisen.<sup>919</sup>

#### 4.2.2 Mariano José de Larra alias Fígaro

Neben Antonio Alcalá Galiano prägt insbesondere der unter dem Pseudonym Fígaro berühmt gewordene Mariano José de Larra die Phase der liberalen 'Romantik' in Spanien, und zwar sowohl auf theoretischem als auch auf literarischem Gebiet.<sup>920</sup> Anders als Alcalá Galiano bleibt

<sup>918</sup> So auch Romero Tobars (1994: 351) Einschätzung der *Athenaeum*-Artikel: "[...] más allá de las informaciones no muy exactas, es pieza clave para mostrar cómo el sentido histórico del arte es un punto de partida en su concepción teórica, que desemboca en la observación inmediata de las relaciones entre literatura y sociedad."

<sup>919</sup> Dabei ist die zeitliche Distanz von mehr als dreißig Jahren zwischen den frühromantischen Schriften F. Schlegels und den Schriften Alcalá Galianos nicht aus den Augen zu verlieren.

<sup>920</sup> Als literarische Werke Larras sind sein historischer Roman *El doncel de don Enrique el doliente* (1834) sowie das in Kapitel 5.2 zu analysierende 'romantische' Drama *Macías* (1834) zu nennen, während seine *Artículos* zu Literatur und Theater der 'theoretischen' Debatte zuzuschlagen sind, obgleich sie sich von den im Kapitel 4.2.1 besprochenen Theorie-Texten der ersten *Romanticismo*-Phase unterscheiden. Pérez Vidal (1997: LXIV) ordnet Larras Artikel der Gattung des Essays zu, weil sie sich zwischen Kritik, Theorie und Subjektivität bewegen: "Sería tergiversar el sentido de los textos esperar de ellos una coherencia sistemática, independiente de las circunstancias de todo tipo en que fueron surgiendo a lo largo del tiempo, de la provisionalidad y del carácter abierto de su pensamiento. Todos esos aspectos tienen que ver con la tradición del género ensayístico. [...] El ensayo admite la relatividad de la perspectiva y la presentación de una imagen individualizada del autor y, a diferencia del tratado o el estudio científico, se presta a la digresión y a la variación temática. Por esas vías, la subjetividad que se expresa en los artículos de crítica teatral y literaria de Larra y la pluralidad de aspectos de sus juicios y argumentos reflejan a menudo en forma viva e insustituible conflictos básicos de la cultura española del momento." Auch Lomba y Pedraja

Larra während der *ominosa década* in Spanien, so daß seine 'Romantik'-Vorstellungen maßgeblich von den *críticos fernandinos* geprägt werden, zumal er als Schüler Agustín Duráns gilt.<sup>921</sup> Andererseits aber ist Larras mit sehr guten Sprachkenntnissen einhergehende Affinität zu Frankreich bekannt.<sup>922</sup> Die Bewertung Larras in der Forschung ist ambivalent: einerseits wird er aufgrund seines kurzen, selbst beendeten Lebens gern als 'Romantiker' per se angesehen (Gumbrecht)<sup>923</sup>, andererseits aber für einen Anhänger der französischen Aufklärung gehalten (Lomba y Pedraja).<sup>924</sup> Eine dritte Partei erklärt ihn schließlich gar zum Eklektiker (Juretschke, Flitter).<sup>925</sup>

In Larras positiver Besprechung des *Discurso* Agustín Duráns aus dem Jahre 1833,<sup>926</sup> positioniert der Autor sich auf der Seite Duráns und der *críticos fernandinos*, die das spanische Drama des *Siglo de Oro* als 'romantisch' und damit als vorbildhaft für eine neue spanische Literatur ansehen. Im Gegensatz zu Alcalá Galiano spricht Larra (1968: 963) hier von

[...] nuestro drama antiguo, lleno de bellezas [...], que entonces no se llamaba romántico todavía, pero que no por eso dejaba de serlo.

Larra zeigt sich überzeugt von Duráns These, "[que] [e]l gusto de las naciones en materias de teatro [...] procede de la diferencia de sus necesidades morales y de su modo de ver, sentir, juzgar y existir" (Larra 1968: 963), und stimmt mit diesem weiter darin überein, daß die Spanier nicht länger einer fremden literarischen Tendenz folgen, sondern sich statt dessen auf die Schönheiten der eigenen Theatertradition besinnen sollen, die von den europäischen Zeitgenossen

---

(1936: 334f.) merkt an, daß Larra – anders als Durán oder die Schlegel-Brüder – keine (literatur-)wissenschaftliche oder historisch fundierte Kritik an den von ihm besprochenen Werken übt, sondern seine *Artículos* zur Literatur sich vielmehr durch "observaciones muy personales, a menudo interesantes y agudas" sowie "una preocupación preferente por los problemas de orden social" auszeichnen.

<sup>921</sup> Vgl. Lomba y Pedraja (1936).

<sup>922</sup> Als Sohn eines sogenannten *afrancesado* hält Larra sich bereits als Kind für längere Zeit in Frankreich auf (1813-1818).

<sup>923</sup> Vgl. Gumbrecht (1990, 1: bes. 629-643).

<sup>924</sup> Lomba y Pedraja (1936: vgl. 212-217) legt überzeugend dar, daß Larras Bildungshintergrund entscheidend von der Literatur und Philosophie des 18. Jahrhunderts – und hier insbesondere von der französischen Aufklärung – geprägt ist: "Esto dice bastante que fué romántico por moda y por accidente; por organización y por educación, que fué clásico y filósofo del siglo XVIII" (Lomba y Pedraja 1936: 213).

<sup>925</sup> Kirkpatrick (1977) setzt sich souverän mit diesen drei Positionen auseinander und führt sie ad absurdum, indem sie demonstriert, daß Larra, der sich selbst immer wieder als unparteiisch bezeichnet, sich weder dem *Neoclásicismo* bzw. der Aufklärung des 18. Jahrhunderts noch der 'Romantik' eindeutig zuordnen läßt, deshalb aber noch kein Eklektiker ist, sondern vielmehr eine "mentalidad de transición" (Kirkpatrick 1977: 97) besitzt, den Stempel der Epoche des Umbruchs mit all ihren Widersprüchen trägt und diesen Umbruchs- und Erneuerungsprozeß – von einer weitestgehend autonomen Position aus – kritisch und selbstkritisch begleitet.

<sup>926</sup> Larras Rezension erscheint in der *Revista española* vom 2. April 1833, aus Anlaß eines Neuabdrucks von Duráns *Discurso* in der *Revista española*. Vgl. auch Flitter (1995: 96).

gewürdigt wird.<sup>927</sup> Der hohen Bewertung des Christentums durch Böhl und Durán aber schließt Larra sich nicht an.

In seiner Rezension der 1833 in Paris publizierten *Poesías* von Francisco Martínez de la Rosa aber spricht Larra sich gegen die Nachahmung falscher, weil nicht zeitgemäßer literarischer Modelle – wie Anakreon, Gessner, Meléndez – aus und schlägt statt dessen vor, sich an progressiven europäischen Autoren zu orientieren:

[...] que buscamos más bien en el día la importancia y profunda inspiración de los Lamartine, y hasta la desconsoladora filosofía de los Byron. (Larra 1968: 967)

Aus Anlaß der Madrider Premiere der *Conjuración de Venecia*, ebenfalls von Martínez de la Rosa,<sup>928</sup> stellt Larra allgemeine Überlegungen über das moderne Drama an. Er reflektiert den Diskurs der *críticos fernandinos*, indem er den "orgullo nacional" (Larra 1968: 536) als den Ursprung des Theaters einer jeden Nation bezeichnet und deshalb die (antike) Tragödie als nicht kompatibel für die modernen Völker hält, und führt ihn in gewisser Weise sogar weiter, wenn er als neues, zeitgemäßes Genre ein "drama histórico" (Larra 1968: 537) fordert,<sup>929</sup> das in Spanien bereits auf eine eigene Tradition verweisen kann:

Nuestros poetas, que no sufrieron más inspiraciones que las de su genio independiente, no hicieron más que dos clases de dramas: o comedias de costumbres y carácter, como *El embustero*, de Alarcón, y *El desdén*, de Lope y Moreto, o dramas históricos, como *El ricohombre* y el *García*. (Larra 1968: 537)

Das Entscheidende dieses neuen Dramentypus besteht für Larra einerseits im Aspekt der Mischung – "mezclados como en el mundo reyes y vasallos, grandes y pequeños, intereses públicos y privados" (Larra 1968: 537) –, andererseits darin, daß er weniger den Verstand der Zuschauenden ansprechen als sich vielmehr an ihr Gefühl richten soll:

[...] el lenguaje del corazón es el mismo en las clases todas, y [...] las pasiones igualan a los hombres

<sup>927</sup> "Acepta allí la doctrina de Durán y la proclama por cuenta propia", meint auch Lomba y Pedraja (1936: 239).

<sup>928</sup> Zu Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* siehe Kapitel 5.1.

<sup>929</sup> In einer späteren Rezension zu Martínez de la Rosas Drama *Abén Humeya* (*El Español* 225, 12.06.1836) bekräftigt Larra seine Aussage: "En otra ocasión hemos probado, y hablando, si mal no se nos acuerda, del mismo autor, que el drama histórico es la única tragedia moderna posible, y que lo que han llamado los preceptistas tragedia clásica no es sino el drama histórico de los antiguos" (Larra 1968: 680). Diese Ansicht unterscheidet Larra nach Lomba y Pedraja (1936: 242f.) von anderen spanischen 'Romantikern', die – wie bspw. Hartzenbusch – das historische Drama zwischen klassischer Komödie und klassischer Tragödie ansiedeln.

que su posición aparta y diversifica. (Larra 1968: 537)<sup>930</sup>

Mit diesem zentralen und genuin 'romantischen' Gedanken nähert Larra sich den theoretischen Positionen Victor Hugos, dessen Schriften er allem Anschein nach zu kennen scheint, und damit der liberalen 'Romantik', ohne jedoch die Linie des historischen *Romanticismo* tatsächlich zu verlassen.<sup>931</sup> Gleichzeitig vertritt er – unbewußt<sup>932</sup> – Theoreme der deutschen Frühromantiker, die gerade das historische Drama als 'romantische' Gattung etablieren wollten.<sup>933</sup>

Die neue europäische Literatur steht in Larras Augen in einer engen Wechselbeziehung zum massiven Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse seit der Französischen Revolution. In dem 1836 publizierten Artikel "Literatura (Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra)"<sup>934</sup>, mit Lomba y Pedraja (1936: 203) "su más importante artículo de crítica literaria", spricht Larra von einem "progreso intelectual, rompiendo en todas partes antiguas cadenas, desgastando tradiciones caducas y derribando ídolos" (Larra 1968: 982), der die moralische und physische Freiheit erkämpfen will. An diesem Prozeß ist die Literatur notwendig beteiligt, und deshalb fordert Larra die spanischen Dichter mit einem manifestartigen, avantgardistisch anmutenden Appell auf, sich diesem europäischen Prozeß anzuschließen:

[...] esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura *nueva*, expresión de la sociedad *nueva* que componemos, toda de *verdad*, como de *verdad* es nuestra sociedad; sin más regla que esa *verdad* misma, sin más maestro que la *naturaleza*, joven, en fin, como la España que constituimos. *Libertad* en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época, he aquí la nuestra [...]. (Larra 1968: 982f.)

Diese Ausführungen Larras evozieren nicht nur den berühmten Satz Victor Hugos, "Le romantisme, c'est le liberalisme en littérature", sondern legen zugleich beredtes Zeugnis davon ab, daß das 'Romantische' für Larra eine *politische* Dimension besitzt.<sup>935</sup> Neben der Freiheit

<sup>930</sup> Gegen eine Übertreibung der sentimental Dimension des Theaters aber wendet Larra sich, mit Blick auf die Gattung der Oper, in seinem späteren Artikel "Felipe II" (1836): "Los sentidos quieren llenar un vacío que la imaginación no alcanza a llenar, y no teniendo el espectáculo nada que decirle ya al entendimiento que este no sepa, trata de sorprender a los ojos y a los oídos para embotar el pensamiento" (Larra 1968: 701).

<sup>931</sup> D.h. Larra synthetisiert in gewisser Weise beide Strömungen der spanischen 'Romantik': Zum einen soll das neue spanische Theater aus der spanischen Nation und ihren *costumbres* erwachsen, sich zum anderen aber am aktuellen, zeitgenössischen Spanien orientieren, weshalb er das Drama des *Siglo de Oro* für nicht zeitgemäß hält. Entsprechend formuliert er in einem Artikel vom 19.02.1835 mit dem Titel "*Poesías* de J.B. Alonso": "Nuestro Siglo de Oro ha pasado ya y nuestro siglo XIX no ha llegado todavía" (Larra 1968: 940).

<sup>932</sup> Bei Lomba y Pedraja (1936) finden sich keinerlei Hinweise darauf, daß Larra die Schriften der deutschen Frühromantik kennt, wohingegen Mme de Staëls Bücher zu Larras Lektüre zählen sollen.

<sup>933</sup> Siehe Kapitel 2.4.

<sup>934</sup> *El Español* 79 (18.01.1836).

<sup>935</sup> Lomba y Pedraja (1936: 205) bezeichnet den Artikel deshalb als "[p]rograma revolucionario y valiente".



figuriert hier die Wahrheit als zentrale literarische Norm.<sup>936</sup> Allerdings spricht Larra nicht explizit von 'romantischer' Literatur, sondern betont, daß die neue Literatur sowohl aus der klassischen als auch aus der 'romantischen' Literatur schöpfen und damit ähnlich wie bei Friedrich Schlegel zur Synthese der beiden literarischen Modelle gelangen soll.<sup>937</sup> Zur Orientierung nennt er mit Ariost, Virgil, Racine, Calderón, Molière, Lope, Shakespeare, Schiller, Goethe, Byron, Hugo, Corneille, Voltaire, Chateaubriand und Lamartine (vgl. Larra 1968: 983) sowohl antike Autoren als auch solche des spanischen und englischen Barock und der französischen Klassik sowie zeitgenössische europäische Dichter. Die in diesem Artikel von Larra imaginierte Literatur ist frei von jeglichen didaktischen Funktionen, progressiv, auf Erfahrungen und Geschichte gegründet, philosophisch und analysierend sowie Ausdruck des wissenschaftlichen und intellektuellen Fortschritts ihrer Zeit und enthält somit neben 'romantischen' auch Elemente der Aufklärung.

Dennoch bewahrt Larra stets eine kritische Distanz zur 'romantischen' Bewegung und kritisiert diese von innen heraus.<sup>938</sup> So wendet er sich in seiner Besprechung der spanischen Aufführung des *Antony* von Alexandre Dumas père gegen eine Übernahme der aktuellen französischen Literatur und deren Prinzipien, die nicht den Gegebenheiten und Bedürfnissen der spanischen Gesellschaft entsprechen (vgl. Larra 1968: 574-578). In seinem Artikel "Felipe II" attackiert er insbesondere den prophetischen Anspruch einiger 'romantischer' Autoren sowie deren Glauben, Gesellschaft und Geschichte weit voraus zu sein:

Victor Hugo y Dumas han querido y creído ser originales, cuando no eran más que unos plagios de la política, porque la literatura es y será siempre no una causa, sino un efecto. La literatura no puede ser el Bautista; harto hará con ser el Apóstol. (Larra 1968: 700)

Larra fordert also eine zeitgemäße und nationale, an Epoche und Gesellschaft orientierte, progressive Literatur, die sich konkret an ihr Publikum richtet und *wahr* ist, d.h. die Welt und den Menschen so darstellt, wie sie sind, nicht so, wie sie sein sollen.<sup>939</sup> In diesen Ansichten artikuliert sich Larras *individuelles* Verständnis der 'romantischen' Literatur, das aber zugleich auf die spanischen Voraussetzungen und Eigenarten einer literarischen 'Romantik' verweist.

---

<sup>936</sup> Vgl. auch Rodríguez Sánchez de León (1999: 114), der von der "proclamación de la '*verdad*' como la única norma literaria" bei Larra spricht.

<sup>937</sup> Der Vorwurf des Eklektizismus gegen Larra erscheint also schon aufgrund der Parallelen zum Synthesegedanken F. Schlegels unangebracht.

<sup>938</sup> Vgl. auch Menarini (1980: 203f.).

<sup>939</sup> Dazu Kirkpatrick (1977: 191): "[...] el término '*verdad*' es usado claramaente para referirse a la reflexión sobre el cambio social y no sobre los valores universales."

Sowohl Antonio Alcalá Galiano als auch Mariano José de Larra sind somit als Vertreter einer liberalen spanischen 'Romantik' zu bezeichnen, wenngleich ihre Vorstellungen einer neuen ('romantischen') Literatur nicht kongruent sind.<sup>940</sup> Während Alcalá Galiano sich hauptsächlich an der englischen 'Romantik' orientiert und der französischen Bewegung eher skeptisch gegenübersteht, orientiert Larra sich an der französischen 'Romantik' und deren intellektuellem Kopf, Victor Hugo, obgleich er sich an anderer Stelle gegen das zeitgenössische französische Drama insbesondere von Alexandre Dumas père wendet.<sup>941</sup> Beide aber eint mit Rodríguez Sánchez de León (1999: 113):

[L]a esperanza [...] en la constitución de una literatura 'nueva', útil para la sociedad presente y libre expresión del progreso intelectual del siglo.

Larras Einfluß auf die zeitgenössische Diskussion und Literatur aber ist als ungleich höher einzuschätzen als die Wirkung der oben besprochenen Texte Alcalá Galianos, die wohl nur sehr wenigen Zeitgenossen zugänglich waren.<sup>942</sup>

Die Strömung der liberalen 'Romantik' unterscheidet sich wesentlich von jener des historischen *Romanticismo*, ohne den sie aber undenkbar wäre. Erstens sieht sie die 'Romantik' als einen zeitgenössischen und europäischen Diskurs an und setzt sie nicht bzw. nicht ausschließlich mit dem spanischen Theater des *Siglo de Oro* gleich, d.h. ihr Ziel ist eine originelle Literatur der Zukunft, nicht die Wiedereinsetzung des spanischen Barockdramas; zweitens mißt sie der Religion des Christentums wenig Bedeutung bei und versteht Literatur in erster Linie als Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen. Während Antonio Alcalá Galiano den Schwerpunkt auf die Ästhetik legt, stellt das 'Romantische' für Larra auch eine politische Kategorie dar. Ein wesentlicher Unterschied besteht zudem darin, daß erst die zweite, liberale Phase der spanischen 'Romantik' auch mit literarischen und insbesondere dramatischen Texten einhergeht,<sup>943</sup> die von den theoretischen Diskursen mehr oder weniger beeinflusst sind.<sup>944</sup>

<sup>940</sup> Diese Ansicht teilt Rodríguez Sánchez de León (1999: bes. 110-116).

<sup>941</sup> Vgl. insbesondere die beiden Artikel Larras zur Madrider Inszenierung des *Antony* von Dumas père (Larra 1968: 574-586). Siehe auch Lomba y Pedraja (1936: 280-283). In seinem Artikel zur Madrider Inszenierung von Hugos *Hernani* (vom 26.08.1836) dagegen schätzt Larra das dramatische Talent Dumas' höher ein als jenes von Hugo (vgl. Larra 1968: 685).

<sup>942</sup> Insofern ist Larra durchaus als Sprachrohr der – frühen – liberalen 'Romantik' in Spanien zu betrachten.

<sup>943</sup> Eine Ursache dafür, daß die erste Phase des *Romanticismo* hauptsächlich der Theorie verhaftet bleibt, ist in den politischen Gegebenheiten, der absolutistischen Herrschaft Fernando VII., zu suchen.

<sup>944</sup> Siehe Kapitel 5.

## Resümee

Im Vergleich der beiden 'romantischen' Theorie-Diskurse fällt zunächst auf, daß in Spanien die dramatische Form stärker ins Zentrum rückt als dies in Deutschland der Fall ist.<sup>945</sup> Eine Ursache dafür ist in der Vorherrschaft des französischen Neoklassizismus zu sehen, der den Dramatikern in erster Linie strenge Formgesetze auferlegt und mit dem sich vor allem die Protagonisten der ersten Phase des *Romanticismo* auseinandersetzen müssen.

Selbst vor diesem Hintergrund aber bleibt es erstaunlich, daß die von den Schlegel-Brüdern als zentrales Thema des 'romantischen' Dramas angesehene 'romantische' Liebe innerhalb der spanischen 'Romantik'-Debatte überhaupt nicht reflektiert wird.<sup>946</sup> Zentral sind dagegen die Ablösung der antiken durch die mittelalterliche und christliche Mythologie sowie die zentrale Rolle der christlichen Religion überhaupt und die Überwindung des neoklassizistischen Regelwerkes durch eine organische bzw. natürliche Form.<sup>947</sup> Ein zentraler Charakter wird von Durán und Donoso Cortés gefordert, letzterer will mit der Einheit des Charakters gar die Einheit der Handlung ersetzen. Vor allem die liberalen 'Romantiker', Alcalá Galiano und Larra, sprechen sich für ein historisches und patriotisches Drama aus, das sie als genuin moderne dramatische Gattung ansehen, aber auch López Soler weist mit seinem Interesse für den historischen Roman Walter Scotts bereits in diese Richtung. Von einer melancholischen Grundstimmung des 'romantischen' Dramas bzw. einem unzufriedenen, melancholischen Menschentypus ist sowohl bei Monteggia als auch bei Donoso Cortés die Rede, das Schicksal hingegen findet – ähnlich wie die Liebe – keine Erwähnung. Mit López Soler (*Europeo*) soll das 'romantische' Drama das Geheimnis des Universums von einer höheren Ebene aus darstellen, womit er sich dem Mikrokosmos-Gedanken Friedrich Schlegels nähert, den auch Durán – mit seiner Forderung nach der Mischung verschiedener Stile und Elemente – sowie Larra, der ebenfalls Mischung und insbesondere Wahrheit fordert, formulieren. Sowohl Monteggia als auch Donoso Cortés und Larra fordern eine Wirkung der 'romantischen' Literatur auf das Gefühl, nicht auf den Verstand. Darauf verweist auch die von Durán formulierte Dominanz des Aktes über die Finalität der

---

<sup>945</sup> Böhls Beitrag zur theoretischen *Romanticismo*-Debatte bleibt für diesen Vergleich unbeachtet, da er im wesentlichen die in Kapitel 1.2 dargestellten Ideen A.W. Schlegels zum 'romantischen' Drama wiedergibt. Zum Vergleich der deutschen und spanischen 'Romantik' siehe auch Becher (1933) und Hoffmeister (1990).

<sup>946</sup> Vgl. auch die tabellarische Darstellung der Ergebnisse dieses Kapitels in Anhang 2.

<sup>947</sup> Dieser Gedanke findet sich bei allen sechs besprochenen Theoretikern, die zwar kein einheitliches Konzept anbieten, aber sich geschlossen gegen die drei Einheiten und für Freiheit und Natürlichkeit aussprechen.

Dramenhandlung. Während sich sowohl López Soler (*Europeo*) als auch Alcalá Galiano für eine pittoreske, an der Malerei orientierte Gestaltung des 'romantischen' Dramas aussprechen, findet sich innerhalb des spanischen *Romanticismo*-Diskurses keine Forderung nach einer effektvollen bzw. "drastischen" Wirkung der Dramen. Ausschließlich Durán fordert in seinem *Discurso*, daß das 'romantische' Drama weder tragisch noch komisch sein soll, orientiert sich an der Gattung der Oper, indem er den einzelnen Akt höher bewertet als die Finalstruktur des Dramas,<sup>948</sup> und nennt mit Erlösung und Verdammung zwei der auch von Friedrich Schlegel angeführten möglichen Auflösungen des 'romantischen' Dramas.<sup>949</sup>

Der Vergleich macht deutlich, daß insbesondere die aus der Ästhetik des spanischen Barockdramas abgeleiteten Forderungen an das 'romantische' Drama auch in der spanischen *Romanticismo*-Debatte reflektiert werden, der Schwerpunkt in Spanien aber deutlich stärker auf der formalen als auf der inhaltlichen Diskussion liegt. Zusätzliche, neue Aspekte bzw. Merkmale eines zukünftigen *drama romántico* werden hauptsächlich von den Vertretern des liberalen *Romanticismo*, Alcalá Galiano und Larra, formuliert. So fordert Alcalá Galiano eine im Sinne der liberalen 'Romantik' Victor Hugos patriotische Literatur sowie die Synthese aus spanischer Kultur bzw. Geschichte und aktuellen literarischen Tendenzen in Europa, die Vermittlung eines neuen, zeitgemäßen Spanienbildes und Spontaneität sowie Naturähnlichkeit statt Imitation. Bei Larra finden sich dagegen die auf Friedrich Schlegel verweisende Idee der Synthese von klassischer und 'romantischer' Literatur sowie die Forderung nach Wahrheit und Freiheit in der Dichtung.

---

<sup>948</sup> Larra dagegen wendet sich in seinem Artikel "Felipe II" explizit gegen die Gattung der Oper, weil sie zu sehr zum Trivialen neigt.

<sup>949</sup> Die letzten drei Punkte aber schließen sowohl bei den Schlegels auch bei Durán eng an Calderón und das spanische Barockdrama an.

## 5. 'Romantische' Dramatik in Spanien

Dieses Kapitel widmet sich in sechs einzelnen Teilkapiteln dem typologischen Vergleich der frühromantischen Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels mit der Dramatik der spanischen 'Romantik'. Die Analyse der ausgewählten spanischen 'romantischen' Schauspiele erfolgt methodisch parallel zu jener der deutschen romantischen Dramen anhand des Merkmalkatalogs (Kapitel 2) und unter der Fragestellung, ob die spanischen 'romantischen' Dramen die dramenpoetologischen Überlegungen der deutschen Frühromantik der Schlegel-Brüder literarisch-dramatisch umsetzen.

Die für das Vorhaben dieser Arbeit ausgewählten sechs spanischen 'romantischen' Dramen – Francisco Martínez de la Rosas *La conjuración de Venecia, año 1310* (1834), *Macías* von Mariano José de Larra (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas (1835), Antonio García Gutiérrez' *El Trovador* (1836), *Los amantes de Teruel* von Juan Eugenio Hartzenbusch (1837) und José Zorrillas *Don Juan Tenorio* (1844) – gelten innerhalb der hispanistischen Literaturwissenschaft allgemein als Kanon des 'romantischen' Theaters in Spanien und lassen sich deshalb durchaus als repräsentativ für die spanische Dramatik der 'Romantik' bezeichnen, auch wenn diese Kanonisierung – insbesondere von Picoche (1970 u. 1980) – vereinzelt in Frage gestellt wird.<sup>950</sup> Entsprechend werden die zu erwartenden Ergebnisse des typologischen Vergleichs das Verhältnis der beiden literarischen Felder adäquat widerspiegeln.

### 5.1 Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia, año 1310*. Drama (1830/34): Der Beginn der 'romantischen' Revolution in Spanien

Francisco Martínez de la Rosas Drama *La conjuración de Venecia, año 1310*<sup>951</sup> wird bereits

<sup>950</sup> Zugleich stellt der von den gewählten Dramen konstituierte Zeitraum zwischen 1834 und 1844 den Kernzeitraum der im europäischen Vergleich verspätet einsetzenden spanischen 'Romantik' dar. Eine umfangreiche Auflistung weiterer spanischer 'romantischer' Dramen findet sich sowohl bei Picoche (1985: 107f.) als auch bei Caldera (2001: 263-266).

<sup>951</sup> Dem Kapitel liegt folgende Textausgabe zugrunde: Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia, año 1310*, hrsg. von María José Alonso Seoane, Madrid: Cátedra, 1993. Im folgenden wird der Titel des Schauspiels

1830 in Paris, wo sich der Autor zu dieser Zeit im Exil befindet, publiziert,<sup>952</sup> im Jahre 1832 in Cádiz unter dem Titel *El carnaval de Venecia del año de 1310* uraufgeführt<sup>953</sup> und schließlich am 23. April 1834 erstmals in Madrid – im *Teatro del Príncipe* – inszeniert. Die Madrider Aufführung wird nicht nur mit großer Spannung und Neugier – auf die neue, 'romantische' Schule – erwartet,<sup>954</sup> sondern erlebt auch einen beachtenswerten Erfolg: allein im Jahre 1834 kommt es in Madrid zu insgesamt 26 Aufführungen.<sup>955</sup> Die zeitgenössische Presse bewertet die Aufführung durchgängig positiv.<sup>956</sup> Zu den Rezensenten zählt auch Mariano José de Larra, der enthusiastisch urteilt: "no hemos visto nada mejor en Madrid" (Larra 1968: 543). Alonso Seoane (1993: 52) resümiert:

[...] puede decirse que el éxito fue enorme, y la huella, duradera. La crítica contemporánea inmediatamente posterior da fe de ello, con respecto a las representaciones madrileñas y a la extensión de su popularidad en provincias, partiendo del sentir general entonces de *La conjuración de Venecia* como primera obra del drama romántico que se estrenó en España.

Die Forschungsdiskussion konzentriert sich im wesentlichen darauf, ob *La conjuración de Venecia* als Übergangsdrama zwischen Neoklassizismus und 'Romantik' anzusehen ist<sup>957</sup> oder doch bereits das erste spanische 'romantische' Drama darstellt.<sup>958</sup> Dabei reicht die Palette der Meinungen von Caldera (2001: 48-64), der das Drama primär in die Tradition der spanischen *comedia sentimental* stellt, bis Alonso Seoane (1993), dem es als genuin 'romantisch' im Sinne der dramentheoretischen Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels erscheint. Für Eugenio de Ochoa, Zeitgenosse des Autors und Herausgeber der gegenüber dem *Romanticismo* positiv eingestellten literarischen Zeitschrift *El Artista* (1835-1836), steht bereits im Jahre 1835 fest:

---

auch mit *Conjuración* abgekürzt, wohingegen *conjuración* das innerhalb des Schauspiels dargestellte historische Ereignis bezeichnet.

<sup>952</sup> Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuration de Venecia, año 1310*, Paris: Didot, 1830. Das Drama ist zudem im fünften Band der ebenfalls 1830 bei Didot in Paris erscheinenden *Obras literarias* des Autors enthalten.

<sup>953</sup> Vgl. Alonso Seoane (1993: 39), der anmerkt, daß der Titel der – zu Lebzeiten Fernandos VII. stattfindenden – Aufführung in Cádiz vermutlich aus politischen Gründen verändert worden ist.

<sup>954</sup> Vgl. Alonso Seoane (1993: 42f.).

<sup>955</sup> Das Drama stand an folgenden Tagen auf dem Spielplan des *Teatro del Príncipe* in Madrid: 23.4.-8.5. (mit Ausnahme des 2.5., an dem es keine Aufführung gab); 19.-22.9.; 14.-17.11.; 28., 29. und 31.12.1834. Vgl. *Cartelera I*.

<sup>956</sup> Zu den ersten Besprechungen des Dramas in der zeitgenössischen Presse siehe Alonso Seoane (1993: 41-48).

<sup>957</sup> Vgl. bspw. den Titel der Arbeit Ojeda Escuderos (1997): *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*.

<sup>958</sup> Ein guter Forschungsüberblick findet sich bei Paulino (1988: 17-28). Als sorgfältige, umfangreiche und daher nützliche Analysen des Dramas haben sich die Arbeiten Paulinos (1988) und Alonso Seoanes (1993) erwiesen.

La *Conjuración de Venecia* es seguramente la mas bella flor de la corona poética del Sr. Martinez de la Rosa: este poeta tiene ademas la gloria de haber introducido *el primero* en el moderno teatro español las doctrinas del romanticismo. ¡Ojalá encuentre su ejemplo muchos dignos imitadores!... (Ochoa 1981: 158)<sup>959</sup>

Da zu berücksichtigen ist, daß die Bildung Martínez de la Rosas – wie diejenige Larras, Alcalá Galianos, des Duque de Rivas und anderer spanischer 'Romantiker' auch – neoklassizistisch geprägt ist,<sup>960</sup> läßt sich nicht leugnen, daß *La conjuración de Venecia* als das Schauspiel, welches die 'romantische' Epoche in Spanien einläutet, *auch* unter dem Einfluß vorangegangener literarischer und vor allem dramatischer Strömungen steht, wie schon Caldera (2001: 51) betont<sup>961</sup>:

[...] si *La conjuración de Venecia* es el punto de partida del teatro romántico español, es también el punto de llegada de experiencias anteriores.

Daß der Autor sich mit seinem Drama bewußt in neue Gebiete vorwagt, bestätigen sowohl die der *Conjuración* voranstellte "Advertencia" (173-175)<sup>962</sup> als auch und insbesondere die gemeinsam mit dem Drama publizierten "Apuntes sobre el drama histórico" (299-306)<sup>963</sup>, die als theoretische Bestimmung eines historischen 'romantischen' Dramas lesbar sind.<sup>964</sup> Hier ordnet der Autor das historische Drama – anders als Larra und ähnlich wie Hartzenbusch – zwischen den Gattungen der *tragedia* und *comedia* ein:

En general el *drama histórico* no requiere quizá tanta elevación como la tragedia: admite con menos dificultad personas de condición más llana, desciende con gusto a pormenores más leves, se acerca más a la vida común; y el estilo debe irse plegando suavemente a tan varias formas, remontándose sin arrogancia, y abatiendo el vuelo sin rasar la tierra. Ya se deja entender, por razones opuestas, que la gravedad misma de los sucesos, la clase de personas que en ellos intervienen y el calor que dan las pasiones al estilo y al lenguaje, exigen a su vez que éstos rayen más alto en el *drama histórico* que en la comedia. (Apuntes: 306)

<sup>959</sup> Die Orthographie des Zitats entspricht der des Originals.

<sup>960</sup> Vgl. auch Larras Rezension der *Poesías* von Martínez de la Rosa (Larra 1968: 964-967).

<sup>961</sup> Als mögliche Modelle für *La conjuración de Venecia* werden in der Forschung primär genannt: *Hernani* von Victor Hugo, verschiedene Shakespeare-Dramen, insbesondere *Romeo and Juliet*, *Marino Faliero* (1829) von Casimir Delavigne, Vincent Arnaults *Blanche et Moncasin, ou les venitiens* (1798) sowie – an allererster Stelle – Jovellanos' *El delincuente honrado* (1774). Außerdem wird vielfach darauf hingewiesen, daß Venedig auf den Pariser Bühnen der zwanziger Jahre einen überaus beliebten Handlungsort darstellt.

<sup>962</sup> Dort heißt es entsprechend: "Caminando a tientas y sin guía, tampoco sé si me habré o no extraviado; pero en una carrera no conocida, hasta las caídas de los que van delante suelen ser de provecho a otros" (Advertencia: 175).

<sup>963</sup> Diese werden im folgenden unter Verwendung der Sigle Apuntes zitiert.

<sup>964</sup> Neben *La conjuración de Venecia* hat Martínez de la Rosa noch ein historisches Drama verfaßt: *Abén Humeya*.

### 5.1.1 Zentraler Charakter: Rugiero

In Rugiero kreuzen sich die drei verschiedenen Handlungsstränge des Dramas: die politische Aktion der *conjurados*, die Liebesepisode sowie die familiäre Tragödie der Familie Morosini, so daß er – trotz seiner geringen Bühnenpräsenz<sup>965</sup> – die zentrale Figur des Dramas verkörpert, wenngleich nicht mit jener Absolutheit wie andere 'romantische' Protagonisten nach ihm.<sup>966</sup> Zugleich steht ihm Laura mit neun Auftritten – gleichberechtigt – zur Seite, worin Caldera (2001: 56) ein Relikt der *comedia sentimental* erkennt, in der oftmals weibliche Figuren als Protagonisten agieren.

Das auffälligste Merkmal Rugieros ist sein Name, denn anders als alle anderen *dramatis personae* wird er stets nur bei seinem Vornamen genannt. Der fehlende Familienname ist einerseits Ausdruck seiner Elternlosigkeit – Rugiero ist Waise mit unbekannter Herkunft<sup>967</sup> – und hebt ihn andererseits von den übrigen Figuren des Dramas ab, macht ihn als Hauptperson einmalig und unverwechselbar. Auch als geheimnisumwittertem Außenseiter aber, der keine adlige Herkunft nachweisen kann, wird ihm gesellschaftliche Anerkennung – im Kreis der adligen Familien Venedigs – zuteil, wie das Gespräch der *conjurados* im ersten Akt (Szenen I/2,3) zeigt.<sup>968</sup> Shaw (1972a: 8) verdeutlicht den aus diesen Umständen resultierenden ambivalenten Charakter Rugieros, der diesen in eine melancholische Grundstimmung versetzt, die jedoch nicht aus innerer Zerrissenheit resultiert:

Rugiero, though young, handsome, and successful, is portrayed as deeply unhappy merely because he is illegitimate.<sup>969</sup>

Der einzige Zwiespalt, der Rugiero umtreibt, ist jener zwischen seiner Liebe zu Laura Morosini

<sup>965</sup> Rugiero tritt in acht von insgesamt 34 Szenen auf.

<sup>966</sup> Vgl. bspw. die Protagonisten in *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas (Kapitel 5.3) und García Gutiérrez' *El Trovador* (Kapitel 5.4). Entsprechend betitelt Martínez de la Rosa sein Drama auch nicht nach dem Protagonisten. Damit ist *La conjuración de Venecia* eines der wenigen spanischen 'romantischen' Dramen, welches nicht den Namen des Protagonisten im Titel trägt bzw. wie *Los amantes de Teruel* auf das zentrale Liebespaar des Dramas verweist.

<sup>967</sup> Vgl. die folgende Klage Rugieros in einem Dialog mit Laura: "Solo, huérfano, sin amparo ni abrigo... sin saber a quiénes debo el ser, ni siquiera la tierra en que nací..." (II/3: 213).

<sup>968</sup> So kämpft Rugiero zwar im Rahmen der *conjuración* gegen die Tyrannei des *Tribunal de los Diez*, agiert aber nicht als Einzelkämpfer gegen eine ungerechte und ihm – als Individuum – feindlich gesinnte Gesellschaft. Das meint auch Paulino (1988: 62): "[...] no se da en este drama el paso de extender el conflicto al enfrentamiento del individuo (con sus exigencias propias de carácter absoluto) con la sociedad (cuya ley es mortal)." Siehe auch Alcina Franch (1968: 25). Sebolds Interpretation (1986: 127-129), Rugiero sei eine Christusgestalt – "el redentor del pueblo oprimido" (127) –, erscheint deshalb nicht gerechtfertigt.

<sup>969</sup> Zu Rugieros Melancholie siehe Kapitel 5.1.5.



und der Verschwörung, an der er teilnimmt und die sich zwar primär gegen den Dogen, zugleich aber gegen Pedro Morosini – Lauras Onkel, erster Präsident des *Tribunal de los Diez* und zugleich die dritte individualisierte Figur des Dramas neben Laura und Rugiero<sup>970</sup> – richtet.<sup>971</sup> Dieser Konflikt aber ist nicht handlungskonstituierend bzw. schlägt erst im Moment der Anagnorisis in einen handlungsbestimmenden Konflikt um, nämlich als Rugiero erkennt, daß er mit der *conjuración* gegen seinen eigenen Vater gehandelt hat. Zu diesem Zeitpunkt aber kommt der Konflikt nicht mehr zum Tragen und die Handlung steuert unaufhaltsam in die – irdische – Katastrophe.<sup>972</sup>

Da der Protagonist bei seinen wenigen Auftritten kaum Gelegenheit erhält, sein Innenleben in einem Monolog offenzulegen,<sup>973</sup> wird sein Charakter hauptsächlich in der Rede der anderen Dramenfiguren deutlich. So beschreibt die Gruppe der *conjurados* Rugiero – noch bevor dieser zum ersten Mal die Bühne betritt – als "extranjero" (I/2: 186), der seine Wahlheimat Italien liebt und für sie zu kämpfen bereit ist, sowie als einen – unglücklich – Liebenden: "está perdido de amores, y lo que es peor, sin esperanza de lograr su dicha..." (Thiépolo, I/2: 185).<sup>974</sup> In ihren Reihen gibt sich Rugiero zwar kampfentschlossen, aber zugleich melancholisch und

---

<sup>970</sup> Mit Paulino (1988: 62) lassen sich die Figuren des Dramas in zwei einander gegenüberstehende Gruppen einteilen: *conjurados* und Vertreter des Regimes bzw. des *Tribunal*. Daneben werden drei Personen als Individuen herausgearbeitet: Rugiero, Laura und Pedro Morosini. Hinzuzufügen sind die heterogene Masse des Volkes, die den Markusplatz im vierten Akt beherrscht, sowie das familiäre Umfeld Lauras mit ihrer Dienerin Matilde und ihrem Vater, Juan Morosini, die ansatzweise individualisiert werden, ohne in den weiteren Handlungsverlauf einbezogen zu werden.

<sup>971</sup> Gegenüber Laura beteuert Rugiero, daß ihr und ihrer Familie keine Gefahr drohe: "Todo está calculado para evitar el derramamiento de sangre; y hasta el mismo Dux, sorprendido en su palacio, no recibirá daño ni insulta en su persona... Yo temí... ¿cómo podía olvidarte?... temí que en medio de la confusión, intentase alguno vengar a tu tío la muerte de propios o de extraños... ¡es tan aborrecido!... Por eso me he encargado de cerrar con mis tropas las avenidas del tribunal, y de velar en guarda de los jueces... ¿Qué tienes que temer?... Yo estaré a la vista de tu propia casa; yo defenderé a tu familia; yo tendré la satisfacción de que me deban algo los que tienen tu sangre..." (II/3: 217). Auf diese Art und Weise gedenkt er, den Konflikt zwischen der *conjuración* auf der einen und seiner Liebe zu Laura auf der anderen Seite zu überwinden und zugleich der Legalisierung seiner heimlichen Liebe zu Laura ein großes Stück näherzukommen. D.h. der persönliche und der politische Handlungsstrang berühren sich nicht rein zufällig, sondern Rugiero plant, durch die politische Veränderung auch seine persönliche Situation zu verbessern. Seine Taktik, die Sympathie und Dankbarkeit Pedro Morosinis dadurch zu erlangen, daß er dessen Leben beschützt, findet eine Parallele in der – väterlichen – Freundschaft zwischen Julián Rossi und Rugiero (vgl. V/2).

<sup>972</sup> Das komplexe System der Verbindungen zwischen Rugiero (Individuum), Gesellschaft und Schicksal wird von Paulino (1988: 40) als entscheidende und auf die folgenden Dramen der spanischen 'Romantik' vorausweisende Neuerung bewertet.

<sup>973</sup> Lediglich das Gespräch zwischen Laura und Rugiero in Szene II/3 gewährt dem Publikum Einblick in die Innenwelt des Protagonisten.

<sup>974</sup> Noch vor seinem ersten Auftritt wird demnach Rugieros Verstrickung in die beiden zentralen Handlungsstränge angedeutet. Die Charakterisierung des Protagonisten durch andere Figuren des Dramas vor dessen persönlichem Erscheinen wird sich in den nachfolgenden Dramen der spanischen 'Romantik' – mit Ausnahme des *Don Juan Tenorio* – fortsetzen. Auch in den Akten II und V tritt Rugiero übrigens verspätet auf, so daß Laura (II) bzw. die Vertreter des *Tribunal* (V) zuvor Gelegenheit haben, sich über den abwesenden Protagonisten zu äußern bzw. Informationen über ihn einzuholen. Paulino (1988: 58) spricht in diesem Zusammenhang von einem dramatischen Spiel mit den Gegensätzen "ausente/presente".

pessimistisch:

RUGIERO

Aun cuando la suerte nos fuese adversa, antes quiero perecer con las víctimas que no triunfar con los verdugos.

DAURO

¿Por qué has de pensar siempre lo más triste y funesto?... No se trata de morir, sino de vencer. (I/3: 196f.)<sup>975</sup>

Laura, die Rugiero auf eine absolute und zunächst 'romantisch' erscheinende Art und Weise liebt,<sup>976</sup> schildert ihn ihrem Vater gegenüber als "pobre, desvalido" und "[con] un alma tan noble" (III/2: 230f.) sowie als "tan honrado, tan compasivo", "[con] un corazón tan hermoso" (III/2: 233). Der als Zeuge vor das *Tribunal de los Diez* geladene Julián Rossi schließlich, ein unter Rugieros Befehl stehender Soldat, der als dessen väterlicher Freund in Rugieros Hause wohnt, charakterisiert den Protagonisten als aufrichtigen, liebenden und ehrlichen Menschen, der ihm einst sein Leben rettete und für den Rossi bereit wäre, das seinige zu opfern.

Rugieros individuell geprägter Charakter wird demnach hauptsächlich narrativ und indirekt dargestellt, während der Protagonist selbst erst im letzten Akt – vor dem *Tribunal* und im Angesicht des Todes – Gelegenheit erhält, die Lobreden seiner Freunde zu bestätigen. Aufrichtig, unerschrocken und geistesgegenwärtig erfüllt er die im Laufe des Dramas aufgebauten Erwartungen des Publikums, indem er seinem Ausspruch "[y]o no sé mentir ni faltar a mis juramentos" (V/10: 292) treu bleibt. Dennoch verkörpert Rugiero mit Paulino (1988: 62) "un héroe subordinado a la acción", d.h. die *conjuración* ist nicht an seine Person gebunden und kann auch ohne ihn stattfinden.<sup>977</sup> Andererseits aber scheitert die Verschwörung an seiner Person, denn Rugiero verrät in Szene II/3 unbeabsichtigt das Vorhaben der *conjurados* an die wichtigste Person des *Tribunal de los Diez*, Pedro Morosini, der, wie in Szene II/1 deutlich wird, bis dahin nicht ausreichend über das Vorhaben der *conjurados* informiert war.

Die Wiedererkennung des Sohnes durch den Vater, Pedro Morosini, (Szene V/9) scheint im ersten Augenblick positive Konsequenzen zu bergen: Rugiero weiß nun um seine adlige

<sup>975</sup> Rugieros Vorahnungen werden am Ende des Dramas traurige Wirklichkeit: vom *Tribunal de los Diez* zum Tode verurteilt, folgt er den während der Nacht zum Aschermittwoch gefallenem Opfern der gescheiterten *conjuración* in den Tod (Akt V).

<sup>976</sup> Zur Liebe zwischen Laura und Rugiero siehe Kapitel 5.1.2.

<sup>977</sup> In diesem Aspekt unterscheidet sich Rugiero nach Paulino (1988: 62) von späteren Protagonisten des spanischen 'romantischen' Dramas. Ähnlich auch Ojeda Escudero (1997: 247): "Parece más bien uno entre iguales que un héroe, punto éste en el que se separa de Macías, Don Álvaro, Marsilla, etc. [...]." Bleibt anzumerken, daß – überraschenderweise – auch das *Tribunal de los Diez* ohne Pedro Morosini funktioniert, obwohl er diesem als erster Präsident vorsteht.

Herkunft, die ihm die Legalisierung seiner Liebe zu Laura ermöglicht, und zugleich agiert sein Vater als erster Präsident des *Tribunal de los Diez*, so daß Rugiero auf ein mildes Urteil hoffen kann. Diese Hoffnungen aber erlöschen mit der Ohnmacht Morosinis, der so nicht mehr in den Prozeß eingreifen kann. Zugleich muß Rugiero erkennen, daß die Verwandtschaft mit Laura eine Liebe diesseits wie jenseits des Todes unmöglich macht.

Der Protagonist der *Conjuración* scheitert als Individuum an der Unmenschlichkeit und Brutalität eines reaktionären und brutalen Regimes und an einem unerbittlichen Schicksal, das auf den Ödipus-Mythos verweist.<sup>978</sup> Das Drama aber schließt nicht ohne einen versöhnlichen Ausblick darauf, daß Rugiero jenseits des Todes – zumindest in einem gewissen Maße – Gerechtigkeit widerfahren wird. Damit ist der – im Sinne Friedrich Schlegels historisch behandelte – Protagonist des Dramas in erster Linie ein progressiver, revolutionärer Held, der eher den Protagonisten der französischen 'Romantik' vergleichbar ist als den zögernden und innerlich zerrissenen Helden der deutschen 'romantischen' Dramen.

#### 5.1.2 'Romantische' Liebe: Die Unmöglichkeit einer 'romantischen' Liebe zwischen Laura und Rugiero

Die Liebe zwischen Laura und Rugiero spielt innerhalb des Dramas zwar eine zentrale Rolle, steht aber neben der gleichwertig behandelten Identitätssuche Rugieros und dessen politischen Aktivitäten. Dennoch werden die Charaktere Rugieros und Lauras von Liebe determiniert: während Rugiero Vaterlandsliebe und absolute Liebe zu Laura in sich vereint, gilt die unendliche Liebe Lauras, deren Name bereits auf Petrarca und die Metapher der liebenden und geliebten Frau verweist, sowohl Rugiero als auch ihrem Vater. Die Protagonisten haben sich heimlich vermählt,<sup>979</sup> fürchten jedoch die Ablehnung ihrer Verbindung durch Lauras Vater, da Rugiero keine adlige Herkunft vor- bzw. nachweisen kann.

Die zentrale Liebesszene des Schauspiels bildet das nächtliche Treffen der Liebenden in

<sup>978</sup> Der griechische Mythos des Ödipus wird von Martínez de la Rosa verändert, bleibt aber in seiner Grundstruktur erhalten: Nicht der Sohn tötet den Vater, sondern Pedro Morosini ist – unbewußt – für den Tod seines Sohnes verantwortlich. Rugieros heimliche Ehe mit einer Verwandten, seiner Cousine, verweist auf Ödipus' inzestuöse Ehe mit seiner Mutter. Bereits 1828 verfaßt Martínez de la Rosa mit *Edipo* eine neoklassizistische Tragödie, die sich mit dem griechischen Ödipus-Mythos auseinandersetzt.

<sup>979</sup> Paulino (1988: 63) weist darauf hin, daß das Element des Geheimnisvollen nicht nur den Handlungssträngen der *conjuración* und der Liebe zwischen Laura und Rugiero, sondern auch der Wiederbegnung von Vater und Sohn immanent ist, da selbst Laura nichts von der verlorenen Familie ihres Onkels Pedro Morosini zu wissen scheint, über welchen sie Rugiero mitteilt: "No amó nunca" (II/3: 214).

der Familiengruft der Familie Morosini (Szene II/3). Die Utopie einer 'romantischen', über den Tod hinausreichenden Liebe, die in der hier von Laura erzählten Geschichte zweier Liebender, die erst im Grab – dem *Panteón* ihrer Familie – vereint wurden ("[...] el mismo día de sus bodas los separó la suerte; y sólo lograron reunirse en ese sepulcro..."; II/3: 209f.),<sup>980</sup> anklingt, wird in dem darauffolgenden Dialog der Liebenden von Rugiero aufgenommen:

RUGIERO  
[...]  
(*Cógele la mano y la besa con la mayor ternura.*)  
¿Quién podrá separarnos, quién?  
LAURA  
Nadie en el mundo.  
RUGIERO  
Ni la misma muerte. (II/3: 211)

Auch Lauras Liebesbekenntnis verweist auf das Konzept der vorherbestimmten, unendlichen Liebe:

LAURA  
Más quiero contigo todas las desdichas juntas que lejos de ti todos los bienes de la tierra... [...] ¡pero antes de conocerte ya te amaba!... Yo nací para ti, Rugiero [...] (II/3: 213)

Sowohl der Ort, an dem sich die Liebenden treffen, als auch das Lied des *barquero* (II/2: 206) sowie die von Laura erzählte Geschichte ihrer unglücklichen Vorfahren verweisen auf die – 'romantische' – Verbindung von Liebe und Tod und antizipieren in gewisser Weise das Dramenende, den Tod der Protagonisten.<sup>981</sup> Auch die plötzliche Unterbrechung des Gesprächs zwischen den Liebenden,<sup>982</sup> die mit der Verhaftung Rugieros und Lauras Ohnmacht einhergeht, deutet – insbesondere mit den an Rugiero gerichteten Worten des zweiten Spions: "Ya acabaste de hablar en tu vida" (II/4: 220) – bereits auf das tragische Dramenende voraus.

Im letzten Akt aber wird der Eindruck einer 'romantischen' Liebe zwischen Laura und Rugiero abrupt zerstört. Die Anagnorisis zwischen Vater und Sohn macht Rugiero schlagartig auch die Unmöglichkeit seiner Liebe zu Laura bewußt:

<sup>980</sup> Alonso Seoane (1993: 210, Anm. 33) vermutet, daß diese Parabel auf die Geschichte des Veroneser Liebespaars anspielt, auf die sich Shakespeare in seinem Drama *Romeo and Juliet* bezieht. Sowohl die heimliche Heirat Lauras und Rugieros als auch der Ort des *Panteón* wecken Erinnerungen an dieses Shakespeare-Drama.

<sup>981</sup> Mit Ojeda Escudero (1997: 221) weist die *Panteón*-Szene, deren melodramatischen und sentimentalischen Charakter er kritisiert (232f), starke Parallelen zu Victor Hugos allerdings etwa zeitgleichem Schauspiel *Hernani* auf.

<sup>982</sup> Der "diálogo amoroso interrumpido" (Paulino 1988: 57) findet sich mit Paulino bereits in Hugos *Hernani* und figuriert auch in späteren Dramen der spanischen 'Romantik'.

¡Si fuera ése mi padre... si la misma sangre de Laura es la que corre por mis venas... si lo sabe la infeliz cuando sepa mi muerte!... (V/10: 292)

Diese Worte spiegeln Rugieros Erkenntnis, daß die Liebe zwischen Laura und ihm aufgrund ihrer Verwandtschaftsverhältnisse diesseits wie jenseits des Todes unmöglich geworden ist.<sup>983</sup> Damit entbehrt die Liebe des 'romantischen' Utopiecharakters ihrer Verwirklichung jenseits des Todes: sie mündet ins Nichts. Auf die Anagnorisis als letztes retardierendes Moment folgt demnach die absolute Katastrophe: zwar hat Rugiero sein primäres Lebensziel – die Identitätsfindung – erreicht, muß diesen 'Erfolg' jedoch mit der Zerstörung seiner Liebe und seinem Leben bezahlen. Im Angesicht des Todes lautet Rugieros letzter Wunsch nicht, Laura noch einmal zu sehen, obgleich er ihrer gedenkt, sondern seinen gerade (wieder)gefundenen Vater ein erstes und letztes Mal umarmen zu dürfen, worin noch einmal deutlich wird, daß Martínez de la Rosa in seinem Schauspiel kein 'romantisches' Liebeskonzept entwickelt.

Laura dagegen, die nichts von ihrer Verwandtschaft mit Rugiero ahnt, treibt die Sorge um ihren Geliebten in den Wahnsinn<sup>984</sup> und die Nachricht von seiner bevorstehenden Hinrichtung – die sie im Anblick des *patíbulo* erahnt – in den Tod:

(Al entrarle en el cuarto del suplicio, descórrase la cortina: descubre LAURA el patíbulo, cae hacia atrás exánime, y MATILDE la recibe en sus brazos.)

LAURA  
¡Jesús mil veces! (V/13: 298)<sup>985</sup>

Wenn Laura am Dramenende stirbt, ohne von der Unmöglichkeit ihrer Liebe zu Rugiero erfahren zu haben, bleibt für sie die Vision einer 'romantischen' Liebe über den Tod hinaus erhalten.

Die Behandlung der Liebe in *La conjuración de Venecia* entspricht demnach nur ansatzweise den frühromantischen Vorstellungen, da die Liebe zwischen den Protagonisten lediglich einen Handlungsstrang neben anderen darstellt und nicht als Folge gesellschaftlicher Umstände, sondern im Namen eines unerbittlichen Schicksals unmöglich wird.<sup>986</sup> Mit Paulino

<sup>983</sup> Die inzestuöse Liebe erscheint hier weniger in einem 'romantischen' Kontext, wie etwa später in Pachecos *Alfredo* (1835), sondern als erneute Parallele zum griechischen Ödipus-Mythos.

<sup>984</sup> Auch hier lassen sich, wie in der Forschung bereits konstatiert, Parallelen zu Shakespeare – zur Figur der Ophelia im *Hamlet* – erkennen. Lauras Wahnsinn aber tendiert eher zum *Sentimentalismo* als zum *Romanticismo*, da er nicht aus einem inneren Zwiespalt, sondern aus der Sorge um Rugiero entsteht.

<sup>985</sup> Siehe Alonso Seoanes Interpretation (1993: 112) dieser Szene, die den Tod Lauras insbesondere an dem Wort "exánime" festmacht. Vgl. dazu Kapitel 5.1.14.

<sup>986</sup> Zum Schicksal siehe Kapitel 5.1.6.

(1988: 60) läßt sich die Funktion der Liebe innerhalb der *Conjuración* wie folgt einschätzen:

[...] el amor desgraciado de Laura y Rugiero, que aparece, por su disposición dramática, *interior* a la acción política y *dependiente* de su resultado para remediarse, carga emotivamente esa acción y contribuye a darle cierta dimensión más general, proyectándola sobre el destino humano y la felicidad, pendientes de factores ajenos a la voluntad del individuo.

### 5.1.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Die christliche Religion als bedeutungstragendes Element der Handlung

Die Handlung des Dramas spielt zu Beginn des 14. Jahrhunderts und damit im späten Mittelalter, das den historischen Hintergrund des Geschehens bildet und sich in Rugieros Schicksal (Entführung durch Piraten), der Konstellation der Machtverhältnisse in Venedig, die die *conjuración* auslösen, den Methoden des *Tribunal de los Diez* sowie dem im vierten Akt dargestellten Karneval spiegelt.<sup>987</sup> Das Rittertum und seine Werte aber spielen explizit keine Rolle,<sup>988</sup> wenngleich sie in Lauras Charakterisierung des Protagonisten als "noble" und "honrado" noch anklingen (vgl. Szene III/2).

Auch das Christentum wird weniger mythologisch als vielmehr als konkreter Ausdruck einer Religion behandelt und dient ebenfalls als Hintergrund des Dramengeschehens, spielt aber eine bedeutendere Rolle als die Forschung ihm bislang zugesteht. Die *conjurados* und späteren Angeklagten des *Tribunal de los Diez* glauben, im Sinne des christlichen Gottes zu handeln, und erhoffen sich – spätestens nach dem Tode – Gerechtigkeit von ihm. Entsprechend beschließen folgende Worte Mafeis und Marcos Querinis die letzte Zusammenkunft der *conjurados* vor dem Aufstand:

MAFEI  
Nuestra causa es la causa de Dios; y Él volverá por ella.  
MARCOS QUERINI  
Vamos a poner todos los medios que pendan de nosotros... ¡y cúmplase después la voluntad del cielo!  
(I/3: 197)

Im Gegensatz dazu ist den Richtern des *Tribunal de los Diez* bewußt, daß die von ihnen vertretene Gerechtigkeit nicht der göttlichen Gerechtigkeit entspricht, sondern den Interessen

<sup>987</sup> Zu diesen eher historischen als mythologischen Aspekten siehe Kapitel 5.1.4.

<sup>988</sup> Martínez de la Rosa stellt sein historisches Drama in diesem Punkt also nicht in die Tradition des spanischen Barockdramas.

ihrer irdischen Macht.<sup>989</sup> Dies legt zumindest ihr vor der Urteilsverkündung ausgeführtes Ritual nahe:

PRESIDENTE 2.º  
*(En pie y leyendo la fórmula en el libro; todos los jueces se levantan.)*  
 "Ministros de este tribunal, a quienes ha confiado la república la balanza y la espada, ¿juráis pronunciar el fallo según lo que vuestra conciencia os dictare, sin miramiento humano, atendiendo sólo a la vindicta pública y al desagravio de las leyes?"  
 JUECES  
 Sí, juramos.  
 PRESIDENTE 2.º  
 "Poned la mano derecha sobre el corazón... el corazón libre de temor y esperanza, y la mano limpia de sangre inocente."  
 JUECES  
 Así lo hacemos.  
 PRESIDENTE 2.º  
 "¡Y si no lo hicierais, Dios os lo demande estrechamente, en el día que no tendrá fin!" (V/11: 293),

in dessen Anschluß der zweite Präsident folgende Worte an Rugiero richtet:

Prepárate a comparecer, dentro de breves instantes, ante el tribunal de Dios... Los hombres te han condenado en su justicia; ¡Él te mire con misericordia! (V/12: 294)<sup>990</sup>

Die vom Autor vorgenommene Positionierung Gottes auf der Seite der Verschwörer kommt einer Sympathielenkung gleich und unterstreicht den positiven und utopischen Charakter des geplanten Aufstandes.

Laura, die sowohl von Rugiero als auch von ihrem Vater als "ángel" bezeichnet wird,<sup>991</sup> verweist nicht nur auf die literarische Figur Petrarca's, sondern gleicht als reine, unschuldige und anbetungswürdige Frau der Maria der christlichen Mythologie. Dies wird besonders in ihrem Zwiegespräch mit einer Marienstatue, die sich im *Panteón* ihrer Familie befindet, deutlich, in dem Laura sogar die Bereitschaft signalisiert, die Leiden Rugieros auf sich zu nehmen:

LAURA  
 Tú eres mi solo consuelo, protectora de los desdichados; tú ves con piedad éstas lágrimas que corren

<sup>989</sup> Allerdings meint auch Pedro Morosini, der erste Präsident des *Tribunal*, seine Taten vor Gott rechtfertigen zu können. Vgl. dessen Gespräch mit seinem Bruder in Szene III/3: 241: "No, Juan, [...] amo a mi familia, como es justo, y a ti como a un hermano... ¡mas no por eso olvido lo que debo a mi patria, y que Dios un día ha de pedirme cuenta!..."

<sup>990</sup> Während das Jüngste Gericht für die Richter des *Tribunal* also insofern eine gewisse Drohung repräsentiert, als sie wissen, daß sie nicht im Namen Gottes handeln, verkörpert es für Rugiero – auch in den Augen des zweiten Präsidenten – Hoffnung.

<sup>991</sup> Vgl. Rugiero: "Tú no eres una mujer: eres un ángel; ¡el cielo te ha enviado para hacerme sobrellevar la vida!" (II/3: 213) und Juan Morosini: "¿De qué, ángel de Dios? [...]" (III/2: 228).

de mis ojos, y no me negarás tu amparo... ¡no, Virgen santa, no; yo no tengo mas madre que tú!... Pero si hemos merecido, por nuestra triste unión, el castigo del cielo; si somos los únicos en la tierra que no alcancen con el llanto su perdón y misericordia... caigan sobre mí, sobre mí sola, cuantos males puedan amenazarnos... ¡Yo me resignaré a mi suerte, sin quejarme siquiera; y te bendeciré, Virgen santa, hasta mi última hora!... (II/2: 205)

Die hier artikulierte Bereitschaft Lauras zum Martyrium rückt sie in die Nähe einer Heiligen und läßt sie – mit Friedrich Schlegel – zur Personifikation der Verklärung tendieren.

Die Bedeutung des christlichen Glaubens innerhalb des Dramas erhellt insbesondere aus der Gestaltung der zentralen Figuren Laura und Rugiero, die sich beide mehrmals explizit an Gott wenden,<sup>992</sup> sowie Pedros und Juans Morosini.<sup>993</sup> Darüber hinaus wird der Karneval durch die Einbeziehung der Pilger und das Lied des Narren, welches das Ende des Karnevals und den Beginn der Fastenzeit verkündet, als christlich konnotiertes Volksfest präsentiert.<sup>994</sup> Die größte Bedeutung aber erlangt die christliche Dimension am Dramenende, indem sie über das irdische Scheitern des Protagonisten hinausweist, auf eine gerechtere, jenseitige Welt.<sup>995</sup>

5.1.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Die dramatische Darstellung der *Conjuración de Venecia* (1310) und ihr symbolischer Bezug zur spanischen Diktatur Fernandos VII.

Francisco Martínez de la Rosa bezeichnet seine *Conjuración de Venecia* explizit als *drama histórico* und setzt sich während der Entstehung des Schauspiels auch theoretisch mit diesem Dramentypus auseinander,<sup>996</sup> der sowohl von Friedrich und August Wilhelm Schlegel als auch von Larra als ideales Genre des 'romantischen' Dramas angesehen wird.

Dem Schauspiel liegt ein reales historisches Ereignis zugrunde, das bereits im Titel genannt wird: die Verschwörung zu Venedig im Jahre 1310.<sup>997</sup> Die dramatische Darstellung

<sup>992</sup> Vgl. bspw. Rugieros Zwiegespräch mit Gott in Szene V/10.

<sup>993</sup> Siehe insbesondere Juan Morosinis an Gott gerichtete Worte in Szene III/4.

<sup>994</sup> Die einseitige Interpretation des Karnevals als kostumbristisches Element des Dramas, die die Forschung dominiert, läßt sich, wie im folgenden zu sehen sein wird, keinesfalls aufrechterhalten. Siehe insbesondere Kapitel 5.1.7, 5.1.9 und 5.1.12.

<sup>995</sup> Eben dieser Aspekt, eine Deutung des Dramenendes aus der – dem Drama inhärenten – christlichen Perspektive, ist bislang von der Forschung unberücksichtigt geblieben. So vertritt Shaw (1972b: 357) genau die gegenteilige Meinung: "Adverse fate is the symbol of divine injustice, or, since this is a contradiction in terms, of inability to conciliate earthly experience with belief in a divinely-ordained and hence benevolent pattern of existence." Das Drama schließt aber mit den Worten Rugieros, "A Dios!" (298), und denen Lauras, "¡Jesús mil veces!" (298), die in keiner Weise darauf hindeuten, daß die Protagonisten den Glauben an Gott verloren haben, sondern vielmehr darauf, daß sie auf ihn und seine Gerechtigkeit vertrauen. Siehe auch Kapitel 5.1.6 und 5.1.14.

<sup>996</sup> Siehe die bereits erwähnten "Apuntes sobre el drama histórico" (299-306).

<sup>997</sup> In Larra (1968: 537f.) Augen ein überaus lohnenswertes und theaterwirksames Sujet: "Venecia [...] presenta un campo de larga y fecunda recolección para el historiador y el poeta. El imperio del terrorismo, por tantos años triunfante contra las leyes de la naturaleza, ofrece argumentos repetidos de singular efecto teatral, y el autor, al escoger la célebre conjuración de 1310, no hace sino dar una prueba del tino que le distingue."



Martínez de la Rosas, die im wesentlichen der *Histoire de la République Venise* von Pierre Daru folgt,<sup>998</sup> übernimmt zahlreiche historische Fakten, ohne jedoch historische Korrektheit anzustreben.<sup>999</sup> Vielmehr erlaubt die literarische Bearbeitung dem Autor einen freien Umgang mit dem überlieferten Material.<sup>1000</sup> Gerade diese poetische Form der Aufarbeitung von Geschichte wird in den "Apuntes sobre el drama histórico" als entscheidendes Merkmal des historischen Dramas herausgestellt<sup>1001</sup>:

Apenas hay en la historia asunto importante y extraordinario que no encierre en sus propias entrañas un tesoro de poesía, que el genio del autor sabrá descubrir y mostrar: no hay trozo de mármol, decía un escritor ingenioso, que no encierre en su seno una hermosa estatua; sólo falta un artista que la saque a luz. (Apuntes: 303)

Entsprechend nimmt Martínez de la Rosa in seinem Schauspiel verschiedene Veränderungen an der historischen Überlieferung vor. So verlegt er die Verschwörung, welche eigentlich am 15. Juni 1310 stattgefunden hat, aus wirkungsästhetischen Gründen in die Zeit des Venezianischen Karnevals, den er dramatisch wirkungsvoll in Szene zu setzen weiß. Weiterhin stellt er das *Tribunal de los Diez* als vor und während der *conjuración* von 1310 agierend dar, obwohl er in Wirklichkeit erst als Konsequenz dieser Verschwörung eingesetzt wird.<sup>1002</sup> Auch die Beteiligung des *Embajador de Génova* an der *conjuración* ist historisch nicht belegt, dafür aber ein Großteil der Namen der im Drama auftretenden Verschwörer.<sup>1003</sup> Eine Familie Morosini ist als eine der bedeutendsten venezianischen Familien bekannt und findet auch bei Daru Erwähnung,<sup>1004</sup> Pedro, Juan und Laura Morosini aber sind fiktive Figuren.

<sup>998</sup> Darauf verweist Martínez de la Rosa selbst in seiner "Advertencia" zur *Conjuración de Venecia* (173). Vgl. außerdem Alonso Seoane (1993: 30 u. 97, Anm. 24). Die erste Auflage dieser Chronik Venedigs erscheint 1815-1819 in Paris. Die vorliegende Arbeit stützt sich auf eine deutsche Übersetzung des Werkes aus dem Jahr 1854 (Daru 1854).

<sup>999</sup> Siehe insbesondere Alonso Seoane (1993: 95-104), der die Übernahme und die Veränderungen der historischen Fakten durch Martínez de la Rosa detailliert schildert und sich dabei wiederum auf Avrett (1930) bezieht. Vgl. auch die Anmerkungen Alonso Seoanes zum Damentext.

<sup>1000</sup> Dennoch läßt sich der Einfluß von Darus *Histoire* bis in die Dialoge der *conjurados* (Akt I) hinein verfolgen.

<sup>1001</sup> Alonso Seoane (1993: 97, Anm. 24) beurteilt das Verfahren des Autors wie folgt: "[...] no hay una reproducción directa: Martínez de la Rosa procede a una completa reelaboración intertextual, introduciendo personajes nuevos, cambiando situaciones y el sentido de las intervenciones de otros, etc.".

<sup>1002</sup> Vgl. Daru (1854: 282f.) und Alonso Seoane (1993: 98). Zum *Tribunal de los Diez* findet sich bei Daru (1854: 282) folgendes: "Es wurde ein Rath von zehn Mitgliedern ernannt, der über die Sicherheit des Staates wachen sollte. Man rüstete ihn mit allen Mitteln aus, befreite ihn von allen Formen, von aller Verantwortlichkeit, und unterwarf ihm alle Köpfe." Auch die im Zusammenhang mit dem *Tribunal* erwähnten Katakomben (*Pozzi*), die als Gefängnisse dienen, soll es nach Alonso Seoane (1993: 285, Anm. 69) tatsächlich gegeben haben.

<sup>1003</sup> Bei Daru (1854: 268f.) werden folgende Namen beteiligter *conjurados* angeführt: Marco und Jacopo Querini, Boemund Tiepolo – nach welchem die historische Verschwörung benannt ist –, Badoer, Barozzi, Pietro Beccario, Giovanni Mafei, Andrea Dauro u.a.

<sup>1004</sup> Vgl. Daru (1854: 259), wo ein Senator namens Paolo Morosini genannt wird.

Die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Pariser Gesellschaft äußerst beliebte Stadt Venedig<sup>1005</sup> wird in Martínez de la Rosas Schauspiel wirklichkeitsnah, aber zeitlos präsentiert. Eines ihrer bedeutendsten Wahrzeichen, der Markusplatz – mit Dogenpalast und den "dos famosas columnas" (IV: 245) –, dient als Schauplatz des volksfestartig gestalteten Karnevals, der um Mitternacht in den Aufstand der *conjurados* mündet.<sup>1006</sup> Darüber hinaus spielen die Brücken Venedigs für die Verschwörer eine strategisch wichtige Rolle, wobei neben der Rialto-Brücke auch die 1310 noch nicht erbaute Seufzerbrücke in die Überlegungen der *conjurados* einbezogen wird.<sup>1007</sup>

Anders als in späteren Dramen der spanischen 'Romantik' dominiert das historische Ereignis der *conjuración* die Dramenhandlung und unterstützt die revolutionäre Botschaft des Schauspiels, während die Liebesgeschichte zwischen Rugiero und Laura nur eine Nebenrolle spielt, wie auch Ojeda Escudero (1997: 237) konstatiert:

[...] la historia predomina sobre los motivos personales. En este sentido la obra es más drama histórico que gran parte de las que siguen. Las relaciones de la pareja Rugiero–Laura se subordinan al motivo de la conjura y no al contrario, lo que separa esta pieza de la mayoría de dramas históricos románticos.

Obwohl das Drama außerhalb Spaniens angesiedelt ist, läßt sich jedoch nicht übersehen, daß die Handlung mit Themen wie politische Verfolgung, Revolution und Freiheit auf die absolutistische Herrschaft Fernandos VII. im zeitgenössischen Spanien verweist, die zahlreiche Intellektuelle, darunter auch Martínez de la Rosa selbst, ins Exil treibt. Dadurch erhält das Schauspiel sowohl einen Gegenwartsbezug zum zeitgenössischen Spanien als auch eine nationale Dimension, wie auch Gies (1994: 89) meint:

The play is clearly a modern allegory, and Madrid's audiences had no difficulty identifying with the atmosphere of secrecy, political intrigue, governmental excess, and conspiracy depicted on the stage.

Diese Art der Synthese von Geschichte und Gegenwart wird auch spätere historische Dramen der spanischen 'Romantik' determinieren.

*La conjuración de Venecia* läßt sich also im Sinne der Schlegel-Brüder als historisch,

<sup>1005</sup> Alonso Seoane (1993: 30) weist darauf hin, daß im Pariser Diorama auch Ansichten Venedigs gezeigt wurden. Zudem war diese Stadt auf den Pariser Theaterbühnen äußerst populär (vgl. oben Anm. 12).

<sup>1006</sup> Der Markusplatz war übrigens auch der historische Ort der *conjuración*, da sich dort der Dogenpalast befindet. Zu den die Stadt spiegelnden Bühnenbildern des Dramas siehe Kapitel 5.1.10.

<sup>1007</sup> Während Avrett (1930) die Einbeziehung der Seufzerbrücke als fehlerhaft und negativ bewertet, sieht Alonso Seoane (1993) sie ebenfalls im Kontext einer zeitlosen Darstellung der Stadt Venedig.

jedoch nur bedingt als national bezeichnen.

### 5.1.5 'Romantische' Melancholie: Rugieros melancholische Grundstimmung

Obwohl der Protagonist, wie in Kapitel 5.1.1 gesehen, nicht innerlich zerrissen ist,<sup>1008</sup> sondern sein Ziel, seine wahre Herkunft zu erfahren, kennt und mit allen Mitteln verfolgt, ist ihm eine melancholische Grundstimmung eigen, die aus seinem bisherigen Schicksal – seiner Elternlosigkeit und dem daraus resultierenden Gefühl der Einsamkeit – zu resultieren scheint. Rugieros Melancholie geht mit einer latenten Todessehnsucht sowie einer grundsätzlich pessimistischen Weltanschauung einher, die bei den Vorbereitungen der *conjuración* in folgendem, schon einmal zitierten Wortwechsel mit Dauro transparent werden:

RUGIERO

Aun cuando la suerte nos fuese adversa, antes quiero perecer con las víctimas que no triunfar con los verdugos.

DAURO

¿Por qué has de pensar siempre lo más triste y funesto?... No se trata de morir, sino de vencer. (I/3: 196f.)

Da der Protagonist diese Art der Melancholie im Moment seiner Identitätsfindung überwinden könnte, ist sie nur ansatzweise als 'romantisch' zu bestimmen.<sup>1009</sup>

### 5.1.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Tribunal de los Diez vs. Jüngstes Gericht

In Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* scheinen verschiedene Schicksalsmächte nebeneinander zu agieren. Während Rugiero dem *Tribunal* gegenüber davon spricht, daß sein Leben in den Händen der christlichen Vorsehung liege,<sup>1010</sup> glauben sowohl die an der tyrannischen Diktatur des Dogen beteiligten Richter und Präsidenten des *Tribunal de los Diez*, die über das Schicksal zahlreicher Regime-Gegner zu befinden haben, als auch die zum Sturz dieser Diktatur angetretenen *conjurados*, vor dem allgegenwärtigen Jüngsten Gericht bestehen zu können. Das Gottesgericht figuriert innerhalb des Dramengeschehens demnach als übergeordnete

<sup>1008</sup> Der einzige Konflikt Rugieros, besteht, wie in Kapitel 5.1.1 bereits aufgezeigt, in seiner Beteiligung an einer Verschwörung, die sich gegen die Familie seiner Geliebten richtet.

<sup>1009</sup> So auch Shaw (1972b: 357): "[...] Rugiero, who is young, handsome, surrounded with loyal friends, and outstandingly successful in love and arms, is presented as deeply unhappy on no better grounds than that he is illegitimate."

<sup>1010</sup> Vgl. Szene V/9 (288): "Yo no he tenido, desde que nací, más amparo que el de la Providencia."

Instanz, deren Urteil einst über die irdischen Geschehnisse richten wird, und zwar aus einer überlegenen Distanz, die die Verstrickungen der Menschen in Schicksal und Geschichte transparent werden läßt. In erster Linie aber erscheint das göttliche Gericht als Gegenentwurf zum irdischen *Tribunal de los Diez*, dessen Richter Grausamkeit über Gerechtigkeit stellen, mit Foltermethoden arbeiten, die Interessen der irdischen Machthaber vertreten und sich als Repräsentanten der höchsten, unfehlbaren und göttlichen Instanz innerhalb des Irdischen begreifen.<sup>1011</sup> Das Dramenende aber, wenngleich es nicht christlich verklärt ist, suggeriert dem Publikum, daß das endgültige und gerechte Urteil über Rugiero – und damit auch über die von ihm symbolisierte *conjuración* – noch nicht gesprochen ist, sondern in den Händen Gottes liegt. Insofern stellt Martínez de la Rosa hier das Gottesgericht über jegliche Art menschlicher Willkür und Macht.

Das persönliche Schicksal Rugieros und Pedro Morosinis dagegen verweist auf den griechischen Ödipus-Mythos und das damit verbundene 'blinde' Schicksal der Antike.<sup>1012</sup> Während Rugiero im Gespräch mit Laura betont, daß er gerade das Leben Pedro Morosinis – erster Präsidenten des *Tribunal de los Diez* und Lauras Onkel – persönlich schützen will,<sup>1013</sup> ohne das bestehende Verwandtschaftsverhältnis auch nur zu ahnen, ist Morosini, der diesen Beteuerungen Rugieros versteckt beiwohnt, bis zum Moment der Anagnorisis von der Schuld des Protagonisten überzeugt und sorgt selbst für dessen Gefangennahme, die einem Todesurteil gleichkommt.<sup>1014</sup> Sowohl Pedro Morosini als auch Rugiero haben lange Jahre unter ihrem Schicksal, die eigene Herkunft und Identität nicht zu kennen bzw. Frau und Sohn verloren zu haben, gelitten. Aber auch der Augenblick des Wiedererkennens bringt keine Wende des Geschehens mit sich, sondern mündet unaufhaltsam in eine Katastrophe, wie der Autor seinen Protagonisten mit erstaunlicher geistiger Klarheit erkennen läßt, während Pedro Morosini, der gefühllos erscheinende Richter des *Tribunal de los Diez*, in Ohnmacht fällt:

#### RUGIERO

<sup>1011</sup> Ojeda Escudero (1997: 221) erkennt in der Darstellung des *Tribunal de los Diez* einen Bezug auf die "polémica ilustrada sobre la tortura y las condiciones de los juicios".

<sup>1012</sup> Wenngleich der – unbewußte – Vater- bzw. Verwandtenmord auch der Literatur des europäischen Mittelalters nicht fremd ist, wie bspw. das anonym und fragmentarisch überlieferte althochdeutsche *Hildebrandslied* belegt. Zur Vertrautheit des Autors mit dem Ödipus-Mythos vgl. auch Anm. 29 sowie N. u. R. Mayberry (1988: 58), die dem Autor eine "fascination with the Oedipus legend" bescheinigen.

<sup>1013</sup> Vgl. Szene II/3 (214): "Pues cabalmente en él tengo mi mayor confianza...", sowie: "[...] temí que en medio de la confusión, intentase alguno vengar en tu tío la muerte de propios o de extraños... [...] Por eso me he encargado de cerrar con mis tropas las avenidas del tribunal, y de velar en guarda de los jueces..." (217).

<sup>1014</sup> Das zumindest gibt Pedro Morosini seinem Bruder Juan in Szene III/3 unmißverständlich zu verstehen.

¡Si fuera ése mi padre... si la misma sangre de Laura es la que corre por mis venas... si lo sabe la infeliz cuando sepa mi muerte!...  
 [...]  
 ¡Y tal vez él mismo [Pedro Morosini; BO] ha contribuido a mi ruina... y ha reconocido a su hijo, para verle expirar en un cadalso!... (V/10: 292)

Diesem grausamen Schicksal von Vater und Sohn aber wird die Hoffnung auf göttliche Gerechtigkeit und ein Leben jenseits des Todes entgegengesetzt. Zwar enthält der Autor dem Publikum die göttliche Entscheidung vor, das Dramenende aber bleibt insofern offen, als eine Fortsetzung der Handlung jenseits des Irdischen angedeutet wird, die eine mögliche Versöhnung des Protagonisten mit seinem Schicksal einschließt.<sup>1015</sup> Demnach stellt Martínez de la Rosa das Gottesgericht nicht nur über die irdische Gerichtsbarkeit des *Tribunal de los Diez*, sondern auch über das das Dramengeschehen determinierende "blinde" Schicksal. In dieser Art und Weise der Schicksalsdarstellung läßt sich eine Tendenz des Schauspiels zum 'romantischen' Drama erkennen.

#### 5.1.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen*: Der Gegensatz von Irdischem und Unendlichem. Venezianischer Karneval

Der Handlung des Dramas ist der im Kontext der christlichen Weltanschauung stehende Kontrast zwischen Irdischem und Unendlichem<sup>1016</sup> als grundlegende Antithese eingeschrieben, die in verschiedenen einzelnen Antagonismen reflektiert wird.<sup>1017</sup>

So setzen die *conjurados* mit ihrem Vorhaben, die Venezianische Diktatur zu stürzen, der willkürlichen irdischen Macht den unendlichen Wert der Freiheit entgegen,<sup>1018</sup> während Laura und Rugiero die unendliche Liebe repräsentieren – wie insbesondere in der Vision des Liebestodes transparent wird (Szene III/3) –, die ebenfalls mit den irdischen Machtverhältnissen kollidiert. Die größtmögliche Steigerung des Gegensatzes zwischen Irdischem und Unendlichem erfolgt im abschließenden fünften Akt, der das *Tribunal de los Diez* und den des Verrats angeklagten Rugiero sowie dessen als Zeugen vorgeladene Freunde miteinander konfrontiert. Der Saal des *Tribunal* schmückt sich mit den Worten *Justicia*, *Verdad* und *Eternidad*:

<sup>1015</sup> Dazu tragen vor allem die zahlreichen Anspielungen auf das Jüngste Gericht sowie der den Hintergrund des Handlungsgeschehens bildende christliche Glaube bei (vgl. Kapitel 5.1.3).

<sup>1016</sup> Vgl. auch Kapitel 5.1.3.

<sup>1017</sup> Alcina Franch (1968: 26) betrachtet Antithese und Kontrast als wesentliche Stilfiguren dieses Dramas.

<sup>1018</sup> Entsprechend lautet der Schlachtruf der *conjurados*, mit dem in Szene IV/9 der Kampf gegen den Dogen beginnen soll: "¡Venecia y libertad!" (IV/9: 260).

*Encima del estrado del tribunal habrá escrito: Justicia. A mano izquierda de los jueces se verá la puerta del cuarto del tormento, con este letrero: Verdad; y a la derecha otra, cubierta con una cortina negra, que conduce al cuarto del suplicio; encima esta palabra: Eternidad. (V: 265)*

Die Auslegung dieser drei – unendlichen – Werte durch das *Tribunal de los Diez* demonstriert dessen ausschließlich an die irdische Macht gebundenen Auftrag: die Gerechtigkeit des *Tribunal* entspricht den Interessen der Venezianischen Diktatur und keiner übergeordneten, absoluten Gerechtigkeit, die Wahrheit wird durch Folter erpreßt und der Ausblick auf die Ewigkeit soll den schnöden, ungerechten Tod auf dem Schafott beschönigen. Die irdischen Machthaber Venedigs interpretieren die Welt nach ihren ureigensten Interessen und Gesetzen und nicht im Sinne des christlichen Gottes, obgleich sie sich – scheinbar – auf ihn berufen. Die vorgeladenen Zeugen und Angeklagten hingegen behaupten sich im Vertrauen auf Gott und im Glauben an die unendlichen Werte der Freiheit und – absoluten – Gerechtigkeit mutig vor der irdischen Gerichtsbarkeit: Julián Rossi, väterlicher Freund und Untergebener Rugieros, mit den Worten: "yo no delato a nadie" (V/2: 274), Mafei, erklärend: "A Él le responderé... a vosotros no. [...] Porque no temo vuestro castigo, y confío en su misericordia." (V/4: 279), und Rugiero, indem er seine Beteiligung an der *conjuración* mit den Worten bekennt: "Yo no sé mentir ni faltar a mis juramentos" (V/10: 292). Durch diese Art der Darstellung triumphiert am Ende, trotz des Scheiterns der *conjuración* und des irdischen Untergangs ihrer Protagonisten, die Vision einer anderen, gerechteren und gewaltfreien Gesellschaft, die die unendlichen Werte Liebe, Freiheit und Gerechtigkeit über irdische Interessen stellt.

Der Utopie einer anderen Gesellschaft verleiht der Autor in den Karnevalsdarstellungen des vierten Aktes Ausdruck, an dessen Ende der Beginn des Aufstandes der *conjurados* steht. Mit Bachtin (1969: 48) läßt sich der Karneval, insbesondere in seiner mittelalterlichen Gestalt, als "umgestülpte Welt" interpretieren, in der "Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen", außer Kraft gesetzt und Gegensätze überwunden werden. Die verschiedenen Rituale des Karnevals wie die Krönung und Absetzung des Karnevalskönigs bergen nach Bachtin den Kern des karnevalistischen Weltempfindens, "das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung" (Bachtin 1969: 50), so daß der Karneval in Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* als Metapher der Revolution bzw. *conjuración* gedeutet werden kann, deren Ziel der Sturz der Venezianischen Regierung ist.

Protagonist der auf dem Markusplatz spielenden Karnevalszenen ist das Volk, das sowohl als anonyme Masse als auch durch Einzelpersonen, denen verschiedene Episoden des vierten Aktes gelten (bes. Szenen IV/1 u. 3), dargestellt wird.<sup>1019</sup> Der gesamte vierte Akt steht in einer metaphorischen Beziehung zur Dramenhandlung. Während das Lied der beiden Pilger in Szene IV/7 die Leiden Jesu Christi, die er für die Erlösung der Menschheit auf sich genommen hat, besingt und damit die Leiden und den Tod der *conjurados* und insbesondere Rugieros antizipiert, deutet der Gesang des Maskierten (Szene IV/8) über die gesetzmäßige Ablösung des Karnevals durch die entbehrungsreiche Zeit der Karwoche, die die Normalität wiederherstellt, auf den geplanten Aufstand hin, der diesen Kreislauf durchbrechen will, indem er die Diktatur stürzt und eine andere Gesellschaftsform errichtet, die durch den Karneval utopisch symbolisiert wird. Insofern stellt der vierte Akt eine Art Mikrokosmos dar, der den Gang der Welt abbildet und zugleich den unendlichen Wert der Freiheit repräsentiert, die im Karneval aber immer eine zeitlich begrenzte und von den Machthabern geduldete, d.h. kontrollierte Freiheit ist. Zugleich figuriert der Karneval als Utopie einer gewaltfreien, egalitären Gesellschaftsform. Aufgrund seiner theatralischen Wirksamkeit – Bachtin (1969: 48) bezeichnet den Karneval als "Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer", weshalb der gesamte vierte Akt gewissermaßen als 'Spiel im Spiel' angesehen werden kann – reicht diese Vision über das Dramenende hinaus und macht einen wesentlichen Teil der revolutionären Botschaft des Stückes aus.<sup>1020</sup> Damit deutet der karnevaleske vierte Akt auf spielerische Art und Weise eine mögliche Überwindung des das Drama bestimmenden Antagonismus zwischen irdischen und unendlichen Werten an. Obwohl die Dramenhandlung ausschließlich auf der irdischen Ebene stattfindet, ist die jenseitige – indirekt<sup>1021</sup> – stets präsent.

Die Heterogenität der Wirklichkeit wird in *La conjuración de Venecia* via Kontraststruktur und Karneval demnach auf 'romantische' Art und Weise dargestellt.

#### 5.1.8 *Priorität des Gefühls*: Sentimentalische Tendenzen und Karneval

Das Schauspiel wirkt in seiner Gesamtheit sowie in einzelnen Szenen zuallererst auf die Gefühle

<sup>1019</sup> Gerade das Volk aber wird in die Umsturzpläne der *conjurados* nicht einbezogen, seine revolutionäre Kraft (noch) nicht erkannt.

<sup>1020</sup> Ojeda Escudero (1997: 258f., Anm. 124) dagegen sieht die Funktion der Darstellung des Karnevals eher darin, "[de] reflejar, además del color local del Carnaval, la despreocupación del pueblo, más dedicado a la diversión."

<sup>1021</sup> D.h. ohne als Geistererscheinung oder *deus ex machina* direkt in das Geschehen einzugreifen wie in verschiedenen Dramen der deutschen 'Romantik'.

des Publikums, erhält aber durch den Handlungsstrang der *conjuración* zugleich den Spannungsbogen vom ersten bis zum fünften Akt aufrecht.<sup>1022</sup> Insbesondere die Akte II und III, die als Expositionen der beiden anderen Handlungsstränge um die Liebe zwischen Laura und Rugiero sowie um die Verwandtschaft von Rugiero und Pedro Morosini dienen, berühren – durchaus in der Tradition des *Sentimentalismo* des 18. Jahrhunderts – die Emotionen der Zuschauenden, wie auch Larras Rezension der Madrider Premiere anerkennt:

Su mérito [del autor; BO] está en ese conocimiento del corazón humano con que prepara los efectos, con que se introduce furtivamente en el pecho del espectador, con que le lleva de sentimiento delicado en sentimiento delicado a enmudecer y llorar. (Larra 1968: 541)

Der zweite Akt erlangt durch die im Zentrum stehende Liebe zwischen Laura und Rugiero (Szene II/3), die zu Anfang und Ende des Aktes von der Kaltblütigkeit des durch Pedro Morosini repräsentierten Regimes kontrastiert wird, besondere Gefühlsintensität. Im dritten Akt dagegen, in dem die eigentliche Dramenhandlung stillzustehen scheint, wirken Lauras maßlose Verzweiflung über Rugieros Verschwinden und Juan Morosinis Liebe zu seiner Tochter, die mit dem Verzeihen der heimlichen Eheschließung Lauras und Rugieros einhergeht, auf die Emotionen des Publikums. Pedro Morosinis Gefühlskälte wird hier Juans Vaterliebe gegenübergestellt: als Juan Morosini sich mit der Bitte an seinen Bruder wendet, seiner geliebten Tochter ihr Glück nicht zu verwehren und ihm bei der Suche nach Rugiero behilflich zu sein, nimmt Pedro ihm – ohne ein Zeichen von Anteilnahme – jede Hoffnung, da für ihn Rugieros Todesurteil bereits feststeht:

JUAN MOROSINI  
Dime sólo una cosa... ¿vive Rugiero?...  
PEDRO MOROSINI (*Después de vacilar unos instantes.*)  
Vive.  
JUAN MOROSINI  
¡Gracias a Dios!  
PEDRO MOROSINI  
Pero no lo digas a tu hija.  
JUAN MOROSINI  
¿Por qué?  
PEDRO MOROSINI  
Porque tendría que llorarle dos veces. (III/3: 242)

<sup>1022</sup> In seinen "Apuntes sobre el drama histórico" äußert Martínez de la Rosa sich auch zur emotionalen Wirkung des historischen bzw. 'romantischen' Dramas: "[...] me parece necesario tratar ante todas cosas de conmover el corazón, presentando al vivo sentimientos naturales y lucha de pasiones; que ése es el mejor medio, si es que no el único, de embargar la atención, de excitar interés, y de ganar como por fuerza el ánimo de los espectadores" (Apuntes: 304).



Angesichts der hier wiedergegeben Szenen erscheint der Gefühlsausbruch Pedro Morosinis im fünften Akt, als er während der Verhandlung vor dem *Tribunal de los Diez* in Rugiero seinen eigenen Sohn erkennt, überraschend, ja unglaublich: Morosini bricht – von seinen Gefühlen überwältigt – auf der Bühne zusammen:

MOROSINI (*En medio del teatro.*)  
 Mírame, Rugiero, mírame... ¿no te dice nada tu corazón?  
 RUGIERO (*Levantándose.*)  
 Que vais a firmar mi sentencia.  
 MOROSINI  
 No, hijo, no... ¡ten piedad de tu padre!  
 (*Va a abrazar a RUGIERO, quien se aparta sorprendido, y MOROSINI cae desplomado. [...] (V/9: 290f.)*)

Dieser Gefühlsausbruch in den eigenen Reihen aber erschüttert das *Tribunal de los Diez* nicht, der die Verhandlung ohne den ersten Präsidenten unbeeindruckt fortsetzt. Und so trägt die Macht der Willkür und Gefühlskälte – rein äußerlich – den Sieg über das Gefühl und die Liebe davon: Rugiero wird zum Tode verurteilt und kann erst jenseits des Todes auf Gerechtigkeit und Liebe hoffen.

Der vierte Akt aber unterscheidet sich in seiner Wirkung von diesen sentimentalischen Tendenzen des Dramas,<sup>1023</sup> indem die synästhetische Darstellung des Karnevals alle Sinne der Zuschauenden anspricht, zumal die Spannung hier – wenige Augenblicke vor Beginn des geplanten Aufstandes – ihrem Höhepunkt erreicht. Schon Larra (1968: 539) lobt diesen Akt wie folgt:

Nada más ingenioso ni más dramático que un acto entero transcurrido en la descripción de la algarazara del Carnaval, cuando espera el espectador entre angustias mortales ver estallar de un momento a otro la revolución y la muerte entre la misma alegría indolente y confiada de un pueblo enloquecido.

Die starke Wirkung dieses Aktes wird durch die Einbeziehung anderer Künste wie Malerei (Bühnenbild), Gesang und Tanz sowie durch die große Anzahl von Darstellern auf der Bühne und die ausgelassene, karnevaleske Stimmung – also mit primär 'romantischen' sowie

<sup>1023</sup> Diese Tendenz wird – insbesondere mit Blick auf den dritten Akt – schon von Larra (1968: 540f.) kritisiert: "Bella es la escena de Laura y su padre, y más bella sería a nuestros ojos si no adoleciera del mismo empeño de desleír demasiado las ideas tiernas. El sentimiento es una flor delicada: manosearla es marchitarla. También nos parece que podría suprimirse el monólogo del padre al fin del tercer acto, o al menos cortarle; ni lo creemos necesario ni del mayor efecto."

melodramatischen Mitteln – erreicht.<sup>1024</sup>

Darüber hinaus erfolgt durch die Darstellung und Einbeziehung der Gefühle eine Sympathie lenkung zugunsten der *conjurados*. Nicht von ungefähr lobt Larra (1968: 537) die Priorität des Gefühls gerade in *La conjuración de Venecia* mit der für die liberale spanische 'Romantik' und für die 'Romantik' überhaupt wichtigen Sentenz:

[...] el lenguaje del corazón es el mismo en las clases todas y [...] las pasiones igualan a los hombres que su posición aparta y diversifica.

Zeitgenössische Reaktionen des Theaterpublikums, das gegen das Dramenende rebelliert, weil es die *conjurados* und das Volk siegen sehen will, bezeugen die starke emotionale Wirkung des Schauspiels.<sup>1025</sup>

#### 5.1.9 Organische Form: Symmetrischer Aufbau und Karnevalisierung der Form

*La conjuración de Venecia* besteht aus fünf Akten, die jeweils eine Einheit für sich bilden,<sup>1026</sup> zugleich aber in vielfacher Art und Weise zueinander in Beziehung stehen,<sup>1027</sup> und ist, abgesehen von wenigen lyrischen und Gesangseinlagen,<sup>1028</sup> vollständig in Prosa verfaßt. Während Alonso Seoane (1993) die fünftaktige Form in der Tradition Shakespeares sieht, vermutet Caldera (2001: 56f.) in der Prosa einen Einfluß des *teatro sentimental* und insbesondere des Schauspiels *El delincuente honrado* von Jovellanos (1774). Die Sprache des Dramas aber weist – trotz der Prosa – Nuancierungen auf, die den verschiedenen Situationen entsprechen, wie Alonso Seoane (1993: 155f.) überzeugend darlegt:

[...] más o menos exaltado y netamente político en la reunión inicial de los conjurados; lírico, inspirado, apasionado y tierno, en el panteón. Patético en el acto III, popular con el pueblo, en el IV. En el V, frío y rutinario en medio del horror – en cierta manera – por los miembros del Tribunal y el

<sup>1024</sup> Siehe dazu die Kapitel 5.1.10 und 5.1.11.

<sup>1025</sup> Vgl. Alonso Seoane (1993: 55, Anm. 20).

<sup>1026</sup> Vgl. Paulino (1988: 56) sowie Ojeda Escudero (1997: 239).

<sup>1027</sup> Während der erste Akt primär auf den vierten verweist (Vorbereitung, Durchführung und Scheitern der Verschwörung), mündet er gemeinsam mit dem zweiten und dritten Akt zugleich in den abschließenden Akt V, der die Auflösung der drei Handlungsstränge in sich vereint. Der zweite und der dritte Akt sind durch eine Ursache-Folge-Beziehung miteinander verbunden, der vierte Akt leitet mit Pedro Morosinis Worten "¡Al tribunal los que escapan con vida!" (IV/10: 263) zum fünften über, steht aber zugleich im krassen Gegensatz zu diesem (öffentlicher Platz und Karneval in IV vs. dunkler, unheilverkündender Innenraum des *Tribunal* in V). Siehe auch Paulino (1988: 56).

<sup>1028</sup> Vgl. die Lieder in den Szenen II/2 und IV/8 sowie die Verserzählung der Pilger in Szene IV/7.

valor de los reos, que responden noblemente en los peores circunstancias.

Der Autor stimmt demnach Sprache und Inhalt harmonisch aufeinander ab und tendiert damit zum Konzept der organischen Form bei Friedrich und August Wilhelm Schlegel, dem er sich in seinen "Apuntes sobre el drama histórico" theoretisch annähert:

En cuanto al estilo y al lenguaje que requiere el *drama histórico*, meramente me atreveré a indicar que deben ser acomodados al argumento, a la condición de las personas, a su situación y demás circunstancias [...] (Apuntes: 306)

Der vielgelobte Aufbau des Schauspiels<sup>1029</sup> ist symmetrisch: die Akte I, II, IV und V handeln in vier aufeinanderfolgenden Nächten,<sup>1030</sup> während der dritte, also zentrale Akt, welcher als einziger am Tage spielt, zugleich die Mitte der Handlungszeit markiert. Wie in Kapitel 5.1.8 bereits angemerkt, handelt es sich bei den ersten drei Akten um die Expositionen von drei verschiedenen Handlungssträngen, die sich in Rugiero kreuzen und im Finale zusammengeführt und aufgelöst werden. Im ersten Akt wird die politische und historische Handlung eingeführt: die *conjurados* – unter ihnen Rugiero – planen den Umsturz des in Venedig herrschenden Regimes für die Mitternachtsstunde der Nacht zum Aschermittwoch. Der zweite Akt dient der Exposition der Liebe zwischen Laura und Rugiero, deren Legalisierung an der ungeklärten Herkunft des Protagonisten zu scheitern droht. Die politische Handlung wird hier insofern fortgesetzt, als Pedro Morosini als Vertreter des Regimes auftritt und den sich selbst als *conjurado* enthüllenden Rugiero verhaftet. Der dritte Akt schließlich exponiert den dritten Handlungsstrang: im Gespräch zwischen den Brüdern Juan und Pedro Morosini erfährt das Publikum, daß Pedro, der erste Präsident des *Tribunal de los Diez*, vor vielen Jahren Frau und Sohn verlor (vgl. Szene III/3). Im vierten Akt scheint die eigentliche Handlung stillzustehen; tatsächlich aber ragen die Vorbereitungen für die bevorstehende Revolution sowie die ergriffenen Gegenmaßnahmen des Regimes aus dem karnevalistischen Treiben heraus und der Karneval<sup>1031</sup> selbst verweist symbolisch auf die Fortsetzung der historisch-politischen Handlung. Der Schlußakt schließlich führt alle Handlungsstränge in Rugiero zusammen, der in dreifacher Hinsicht – nämlich auf allen

<sup>1029</sup> Die perfekt anmutende Konstruktion des Dramas wird sowohl in zeitgenössischen Besprechungen als auch in der Forschungsliteratur hervorgehoben. Während González de Garay Fernández (1983: 234) von einem "ejemplo de construcción sabia, casi matemática" spricht, hält Franch (1968: 26) das Werk für "la [obra; BO] mejor construida de todo nuestro Romanticismo."

<sup>1030</sup> Die Nächte sind nach Paulino (1988: 65) in einem engen Zusammenhang mit der geheimnisvollen Grundstimmung des Dramas zu deuten.

<sup>1031</sup> Siehe Kapitel 5.1.7.

Handlungsebenen – scheitert: (1) in der Liebe: durch ihre Blutsverwandtschaft wird die Liebe zwischen Laura und Rugiero unmöglich und hat auch jenseits des Todes keine Chance auf Verwirklichung; (2) an dem Versuch, das alte Regime zu stürzen: nach der Niederschlagung des Aufstandes wird Rugiero wegen seiner Beteiligung an der *conjuración* vom *Tribunal de los Diez* zum Tode verurteilt; (3) in seinen Bestrebungen, seine Identität zu finden: zwar erkennt Pedro Morosini in Rugiero seinen Sohn, kann diesen aber nicht vor dem Todesurteil bewahren, da er – von seinen Gefühlen überwältigt und im Bewußtsein seiner Schuld – ohnmächtig wird. So endet das Drama mit dem Tod Rugieros, der zwar als – irdischer – Untergang interpretiert werden kann, aber die Möglichkeit einer göttlichen Versöhnung jenseits des Irdischen nicht ausschließt.<sup>1032</sup> Die Einheit der Handlung liegt demnach in der Figur Rugieros begründet.

Der Zeitumfang von vier aufeinanderfolgenden Nächten läßt sich als 'organisch' bestimmen, da in dieser Zeit die Vorbereitung eines Putsches, seine Realisierung und Niederschlagung sowie die Verurteilung der Beteiligten glaubhaft dargestellt werden können. Die größten, aber immer noch moderaten Zeitabstände läßt Martínez de la Rosa zudem zwischen den einzelnen Akten verstreichen, so daß den auf der Bühne dargestellten Geschehnissen keine Unwahrscheinlichkeiten eingeschrieben sind und der Autor sich nicht wesentlich vom neoklassizistischen Modell entfernt.<sup>1033</sup>

Ähnliches gilt für die Einheit des Ortes. Den Handlungsrahmen des Dramas bildet die Stadt Venedig, wobei verschiedene private und öffentliche Schauplätze der Stadt einbezogen werden: der *Palacio del emperador de Génua*, der Markusplatz sowie der Saal des *Tribunal de los Diez* gehören zu den öffentlichen, *Panteón* und *Palacio* der Familie Morosini zu den privaten Handlungsorten. Jeder der fünf Akte spielt also an einem anderen Ort, der durch dessen Inhalt bestimmt und gerechtfertigt wird. Mit Alonso Seoane (1993: 138) lassen sich insbesondere der *Panteón* der Familie Morosini (Akt II) und der menschenüberfüllte Markusplatz des vierten Aktes als genuin 'romantische' Schauplätze bezeichnen. Da die Handlung ausschließlich in der Stadt Venedig spielt und der Ort niemals innerhalb eines Aktes wechselt, entfernt Martínez de la Rosa sich aus heutiger Sicht nicht allzusehr vom neoklassizistischen Modell, ohne sich

<sup>1032</sup> Vgl. insbesondere die Kapitel 5.1.3, 5.1.7 und 5.1.14.

<sup>1033</sup> Vgl. die Bemerkungen des Autors bezüglich der Einheit der Zeit in seinen "Apuntes sobre el drama histórico": "La composición que excite vivo interés y que despliegue mil bellezas, segura puede estar de quedar vinculada en el teatro, aunque la acción dure algunas días, en vez del angustioso plazo de veinticuatro horas [...]" (Apuntes: 306).

andererseits zu enge Beschränkungen aufzuerlegen,<sup>1034</sup> so daß González de Garay Fernández (1983: 227) zuzustimmen ist, der von einer "ruptura moderada" der neoklassizistischen Regelpoetik spricht. Mit Blick auf die von zahlreichen tyrannischen Diktaturen und dagegen rebellierenden Umsturzversuchen geprägte Venezianische Geschichte konstatiert Paulino (1988: 61) zu Recht, "[que] [e]spacio y acción se identifican".

Francisco Martínez de la Rosa betritt demnach mit dem von ihm selbst als *drama histórico* bezeichneten Drama *La conjuración de Venecia* neue Wege der dramatischen Form und wird dabei von ganz verschiedenen Seiten und Schulen beeinflusst: vom *teatro sentimental* ebenso wie von Shakespeare und Victor Hugo sowie den verschiedenen europäischen 'Romantik'-Debatten, allerdings ohne dabei auf das spanische Drama des *Siglo de Oro* zurückzugreifen.

Erneut ist es der vierte Akt, der auch unter formalen Aspekten innovativ erscheint: verschiedene kurze Episoden mit unterschiedlichen und zumeist anonym bleibenden Protagonisten reihen sich aneinander, erwecken aber den Eindruck von Simultaneität – die tatsächlich erst durch die technischen Mittel des Films künstlerisch darstellbar wird –, indem dem Publikum der Eindruck vermittelt wird, eine Kamera schwenke von einer Ecke des Markusplatzes zu einer anderen und zeige ihm, was sich dort gerade – vielleicht in ein- und demselben Augenblick – ereignet. Der Karneval und die beteiligten Personen, die den unteren Volksschichten angehören, führen im Sinne Bachtins (1969: 48) zu einer Auflösung der (traditionellen) Theatersituation, denn:

Karneval ist ein Schauspiel ohne Rampe, ohne Polarisierung der Teilnehmer in Akteure und Zuschauer.

Diese Darstellung des Karnevals erweckt den Eindruck eines chaotisch anmutenden Volksfestes und geht mit einer Karnevalisierung der Form einher.

#### 5.1.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Spektakuläre Bühnenbilder und Inszenierung von Massenszenen*

Martínez de la Rosa integriert verschiedene Künste – von der Malerei über Plastik und Musik bis

---

<sup>1034</sup> In den Apuntes (305) heißt es dazu: "Cada acto, como parte distinta y separada, puede muy bien suponerse acaecido en diverso lugar, sobre todo si no están entre sí muy distantes; y apenas habrá argumento dramático que exija más que esta anchura para desarrollarse cómoda y fácilmente."

hin zum Tanz – in sein Drama.<sup>1035</sup> Schon die Ankündigung der Madrider Premiere des Dramas lockt das Publikum mit dem Versprechen spektakulärer Bühnenbilder:

Cinco decoraciones nuevas ha pintado D. Juan Blanchard para *La conjuración de Venecia*. En las del 1.º y 4.º actos se presentarán al público dos vistas distintas en *Diorama*, de la ciudad de Venecia, tomadas con escrupulosa exactitud de los traslados más fieles debidos a los mejores autores, y rectificadas con datos recientemente recogidos en el mismo país. (*El Tiempo*, n.º 140, 20-IV-1834)<sup>1036</sup>

Diese Zeitungsnotiz belegt den hohen Stellenwert, den die Bühnenbilder sowie die neuen Möglichkeiten der Bühnentechnik – wie das Diorama – zur Zeit der Madrider Aufführung der *Conjuración de Venecia* und mit dem einsetzenden *Romanticismo* in Spanien innehatten.<sup>1037</sup> Auch der zweite Akt beeindruckt durch sein Bühnenbild, wenngleich dieses nur bedingt typisch venezianisch ist<sup>1038</sup>: die nur spärlich erleuchtete Bühne, in deren hinterem Teil sich eine kleine Kapelle befindet, wird von verschiedenen Grabplastiken beherrscht.<sup>1039</sup> Hinzu kommt der Kontrast der schwarz gekleideten Spione der ersten Szene mit dem weißen Kleid Lauras, die den Schauplatz in der zweiten Szene betritt und der ihre Kleidung mit Ribao Pereira (1999: 51) eine gespenstische Aura verleiht.<sup>1040</sup> Auch akustische Elemente erhalten in dieser Szene besondere Bedeutung, denn das Bühnengeschehen wird von zahlreichen Geräuschen begleitet<sup>1041</sup>: vom Klang des Schlüssels, der Lauras Auftritt ankündigt (II/1: 203), dem Echo, das ihren Namen auf unheimliche Weise wiederholt (II/2: 204), den Lauten des sich nähernden Bootes und schließlich

<sup>1035</sup> Ribao Pereira (1990: bes. 46-57) rekonstruiert anhand der überlieferten *Apuntes* aus dem *Teatro de la Cruz* sowie unter Berücksichtigung zeitgenössischer Rezensionen, wie die Madrider Aufführung im Jahre 1834 ausgesehen haben könnte.

<sup>1036</sup> Zitiert nach Alonso Seoane (1993: 43). Am Tag nach der Premiere berichtet dieselbe Zeitung, daß beim Öffnen des Vorhangs das Bühnenbild des ersten Aktes spontan mit Beifall gefeiert wurde: "Éste [el público; BO] al ver representada al vivo un parte de Venecia, iluminada por la luna, sus canales cruzados de bien imitadas góndolas que giraban en todas direcciones, y todo desde el interior de la casa del embajador de Génova [...] honró con vivos aplausos la habilidad inteligente del artista D. Juan Blanchard, y la elección de la empresa, repitiendo las muestras de satisfacción al ver el panteón del palacio Morosini, y la plaza representada en el acto penúltimo" (*El Tiempo* 144, 24-IV-1834; zitiert nach Alonso Seoane 1993: 134, Anm. 5). Zum Diorama und der Erneuerung der Bühnentechnik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Kapitel 2.10.

<sup>1037</sup> Auch Larra (1968: 543) hebt die Leistung des Bühnenmalers explizit lobend hervor: "¡Cinco decoraciones nuevas en un día, y qué decoraciones! Podemos felicitarnos por poseer un pintor de perspectiva como el señor Blanchard [...]."

<sup>1038</sup> Das Lied des *barquero* und Rugieros Einstieg durch das Fenster verweisen auf Venedig als Ort des Geschehens.

<sup>1039</sup> Ribao Pereira (1999: 49) betont die Ausnutzung der Bühnentiefe in *La conjuración de Venecia*: Die Handlung findet – wie auch hier – oftmals nicht nur auf einer, sondern auf zwei Ebenen statt.

<sup>1040</sup> Zugleich aber eignet dem Weiß des Kleides die Konnotation der Unschuld und des engelhaften Wesens Lauras. Auch die festliche Kleidung Rugieros wird explizit hervorgehoben (vgl. II/3: 207), erfüllt ihre eigentliche Funktion aber erst im fünften Akt (vgl. Kapitel 5.1.11).

<sup>1041</sup> Überhaupt sind Geräusche in Martínez de la Rosas Drama von zentraler Bedeutung. So setzt das Drama mit einem Glockenschlag ein, der das verabredete Treffen der *conjurados* einläutet (I/1: 182), während die Mitternachtsglockenschläge am Ende des vierten Aktes als Zeichen für den Beginn des Aufstandes dienen.

dem Gesang des *barquero* (II/2: 206f.) sowie vom Wind, der die bevorstehende, die idyllische Zweisamkeit zerstörende Überwältigung der Liebenden andeutet (II/3: 218f.).<sup>1042</sup> Das Bühnenbild des dritten Aktes, ein Innenraum im Palazzo der Familie Morosini, erscheint weniger spektakulär und 'romantisch'. Vor diesem ruhigen, statischen und hell erleuchteten Hintergrund aber – der dritte Akt spielt als einziger am Tage – entfalten Laura und ihr Vater ihre Gefühlswelt, so daß das pittoreske Element dieses Aktes weniger in den Dekorationen als vielmehr in dem Blick auf die Innenwelt der Figuren liegt.<sup>1043</sup> Der fünfte Akt schließlich<sup>1044</sup> spiegelt schon in seinem detailliert beschriebenen Bühnenbild – "de aspecto opaco y lúgubre" (V: 265) –, das zugleich das tragisch-grausame Ende des Dramas ankündigt (vgl. V: 265), die Grausamkeit des *Tribunal de los Diez* wider.<sup>1045</sup>

Neben den stimmungserzeugenden Bühnenbildern erlangt in der *Conjuración de Venecia* insbesondere das In-Szene-Setzen von Menschen(mengen) zentrale Bedeutung, wie vor allem der vierte, aber auch der erste und fünfte Akt vor Augen führen. Damit greift der Autor nach Ribao Pereira (1999: 55) ein wesentliches Gestaltungselement der späteren Dramen der spanischen 'Romantik' erstmals auf:

La estudiada presencia de *masas* en movimiento, y la función ambiental e incluso meramente ornamental de algunos personajes, son características del drama romántico histórico que aparece ya en *La conjuración de Venecia*.

Die im Kontext des Karnevals stehenden verschiedenen Masken und Maskierungen spielen besonders in den Akten I, II und IV eine wichtige Rolle, während sie von den Akten III und V scheinbar ausgeschlossen bleiben.<sup>1046</sup> Die Funktion der Masken besteht sowohl für die *conjurados* als auch für die Spione des Regimes in der Tarnung und geht im vierten Akt eine

<sup>1042</sup> Diese Geräusche verstärken einerseits die unheimliche Atmosphäre des *Panteón* und sollen das Publikum andererseits permanent in dem Bewußtsein halten, daß Laura und Rugiero von zwei Spionen und Pedro Morosini belauscht werden.

<sup>1043</sup> Dennoch wird dieser Akt in der Forschung zu Recht als der traditionellste und klassizistischste angesehen.

<sup>1044</sup> Die Gestaltung des karnevalesken vierten Aktes, der durch seine Unmittelbarkeit die herkömmliche Theatersituation beinahe zum Verschwinden bringt, war bereits mehrfach Gegenstand dieser Dramenanalyse (vgl. Kapitel 5.1.7 u. 5.1.9), so daß hier auf eine nochmalige Analyse unter dem Aspekt des Pittoresken verzichtet wird.

<sup>1045</sup> Ojeda Escudero (1997: 266) spricht von einem "ambiente de terror".

<sup>1046</sup> Während der dritte Akt in der familiären Sphäre der Morosinis spielt, in welchem sich Masken erübrigen, ist die Zeit des Karnevals im letzten Akt bereits vorüber. Nichtsdestotrotz spiegelt sich in den drei Inschriften "Justicia", "Verdad" und "Eternidad", die etwas anderes verbergen als sie versprechen, die Tradition der karnevalesken Verkleidung bzw. Maskierung. Hier scheint es einzig und allein um die Ent-Larvung der Angeklagten – Mafei und Rugiero – zu gehen, während sich die Richter des *Tribunal* hinter der sicheren Maske "Macht" verbergen. Der Gefühlsausbruch Pedro Morosinis schließlich gleicht einem gewaltsamen Herunterreißen dieser Maske. Das Spiel von Maskierung und Ent-Larvung findet demnach auf der inhaltlichen Ebene des Textes eine Fortsetzung.

Symbiose mit der karnevalesken Tradition der Verkleidung und Maskierung ein, die vom Autor zu einer pittoresken, melodramatischen Karneval-Szenerie ausgeweitet wird.

Für den zweiten und vierten Akt sieht der Autor musikalische Einlagen vor, die aus dem vollständig in Prosa verfaßten Drama stimmungsvoll herausragen. Als Laura im *Panteón* auf ihren heimlichen Gemahl wartet (Szene II/2), kündigt ihr das Lied des *barquero*, der Rugiero übersetzt, dessen Kommen an. Die Verse dieses Liedes wiederum nehmen das Ende des zweiten Aktes, die Verhaftung – oder besser Verschleppung – Rugieros, in gewisser Weise vorweg:

¡Si queréis mi triste vida,  
A la vuelta la tomad!...  
[...]  
Verla y expirar... (II/2: 206f.)<sup>1047</sup>

Der vierte Akt enthält – neben einer Tanzeinlage (Szenen IV/5, 6) – ebenfalls ein Gesangstück: ein als Narr maskierter Unbekannter besingt die Ablösung des Karnevals als einer Zeit der Freude und des Überflusses durch die von Entbehrungen geprägte Fastenzeit oder – im Bachtinschen Sinne – die Wiederherstellung der Ordnung nach einer karnevalesken Umkehrung der Welt (Szene IV/8). Dieses Lied läßt sich zugleich als eine Vorausdeutung auf das Scheitern der *conjuración*, die ja eine Umkehrung der bestehenden Ordnung herbeiführen soll, deuten. Die Lieder erfüllen in *La conjuración de Venecia* demnach keine rein pittoreske Funktion, sondern sind auch inhaltlich eng mit dem Dramengeschehen verbunden.<sup>1048</sup>

Wie die vorangegangene Analyse sinnfällig gemacht hat, gestaltet Francisco Martínez de la Rosa sein historisches Drama durch die Einbeziehung von Malerei, Plastik, Musik und Tanz zu einem spektakelhaften Schauspiel und setzt damit diesen Aspekt der frühromantischen Dramenpoetik auf beeindruckende und faszinierende Weise um. Auch Ribao Pereira (1999: 47) merkt deshalb an:

[...] no cabe duda de que, espectacularmente, *La Conjuración* articula algunos de los procedimientos que en estrenos posteriores se consolidarán como definidores de la especificidad del teatro romántico.

#### 5.1.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Gefühle und Gewalt auf der Bühne

<sup>1047</sup> Nach Alonso Seoane (207, Anm. 32) bezieht sich der Text auf die griechische Legende von Hero und Leander, die u.a. von Ovid bearbeitet wurde, sich aber noch im Mittelalter großer Beliebtheit erfreut.

<sup>1048</sup> Nach den Recherchen Alonso Seoanes (1993: vgl. 52) sind in die Madrider Erstaufführung zusätzlich komponierte Musikstücke von Ramón Carnicer aufgenommen worden.



Über die wirkungsvollen Bühnenbilder und die Synthese mit anderen Künsten hinaus weist Martínez de la Rosas Drama einige als drastisch zu charakterisierende "efectos de situación" (Alcina Franch 1968: 26) auf. So stellt die plötzliche Überwältigung und Festnahme Rugieros durch die beiden schwarz maskierten Spione, die das heimliche Treffen zwischen Laura und Rugiero im zweiten Akt abrupt beenden und Laura ohnmächtig werden lassen, einen solchen drastischen Augenblick dar, wenngleich das Publikum während des gesamten Aktes um die versteckten Spione weiß (Szene II/4). Während der vierte Akt aus bereits mehrfach angeführten Gründen in seiner Gesamtheit als effektiv einzustufen ist, enthält der abschließende fünfte Akt wiederum verschiedene drastisch zu nennende Augenblicke. Schon Rugieros Auftritt in Szene V/9 ist mit einer besonderen Wirkung verbunden: er wird als Gefangener durch eine Falltür, die den Saal des *Tribunal* mit den unterirdischen Verliesen der Stadt verbindet, auf die Bühne geführt und trägt schwere Ketten über der feierlichen Kleidung des zweiten Aktes. Noch in derselben Szene folgen der für Publikum und Figuren gleichermaßen überraschende Gefühlsausbruch und die spätere Ohnmacht Pedro Morosinis, nachdem dieser in Rugiero seinen totgeglaubten Sohn wiedererkannt hat. Die Anagnorisis ist mit Paulino (1988: 64):

[...] el único momento del drama en que el espectador pierde su punto de vista privilegiado, superior al de los otros personajes.<sup>1049</sup>

Die – drastischen – Folgen dieser Verwandtschaft werden von Rugiero blitzartig erkannt und steigern sein Leid ins Unermeßliche. Darauf folgt das überaus effektvolle Finale mit Lauras Wahnsinn, der unnachgiebigen Härte des Rugiero seinen letzten Wunsch verweigernden *Tribunal* und dem in seiner Beiläufigkeit drastischen Blick auf das Schafott – hinter dem mit "ETERNIDAD" überschriebenen Vorhang –, der Laura erneut die Sinne schwinden bzw. gar das Leben verlieren läßt.

Die zahlreichen mehr oder weniger drastischen Effekte aber führen an keiner Stelle des Dramas zu einem Verlust der Handlungstiefe bzw. der Gründlichkeit der Komposition und werden insofern den hohen Ansprüchen der Schlegel-Brüder an das 'romantische' Drama gerecht.

<sup>1049</sup> Darin sieht Paulino (1988: 64) allerdings einen "efectismo melodramático". Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Überraschungsmomente jedoch, die für das Publikum noch kalkulierbar sind, ist die hier stattfindende Steigerung des Effekts durchaus dem Stellenwert der letzten Peripetie des Dramas angemessen.

### 5.1.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente: Venezianischer Karneval*

Erneut ist es der vierte Akt, der in seiner Mischung komischer und tragischer Elemente aus dem Handlungsgeschehen herausragt, während die Akte I, II, III und V keine komischen Elemente aufweisen. Die bereits mehrfach besprochene Darstellung des Karnevals hat zwar einen durchaus ernsten Hintergrund, spiegelt sie doch die utopische Vision einer Umkehrung der bestehenden Verhältnisse wider, wie sie die *conjurados* mit ihrem Aufstand planen, zugleich aber bringt sie den mit komischen Elementen einhergehenden volksfestartigen Karneval auf die Bühne. Die ersten acht Szenen dieses Aktes gleichen Streiflichtern, die ein nahezu unendliches Ganzes – den öffentlichen Karneval auf dem Markusplatz in Venedig<sup>1050</sup> – in Ausschnitten präsentieren, wobei komische und burleske Szenen neben ernsten und tragischen stehen. Die Szenerie wird von zahlreichen – zumeist maskierten – Menschen belebt, von denen abwechselnd kleine Gruppen in den Focus des Interesses geraten, die mit ihren Dialogen, der zentralen Gesprächsform dieses Aktes, die kurzen Szenen füllen. So begegnen sich in der ersten Szene zufällig ein *marinero* und ein *artesano*, deren geheimnisvolles Verhalten sowohl auf die repressiven Methoden der Herrschenden – wie die mit Blick auf die Säulen des Markusplatzes gestellte Frage "¿No sabes tú lo que hacen allí con los habladores?" (IV/1: 247) – als auch auf das kommende Geschehen – den Aufstand und seine Niederschlagung – verweist. Die Szene mündet in schwarzen Humor bzw. das ambivalente Karnevalslachen Bachtins (vgl. 1969: 54) als der *marinero*, nachdem er den *artesano* grundlos in Angst und Schrecken versetzt hat, lachend triumphiert: "No vuelvas la cara tonto; no te agarra nadie. (Échase a reír y se va.)" (VI/1: 247).

Neben verschiedenen Szenen, welche die Vorbereitungen der *conjurados* (Szenen IV/2, 5) und ihrer Gegenspieler zeigen (Szene IV/4) bzw. die beiden Parteien miteinander konfrontieren (Szene IV/6), stehen solche, die den Karneval in kostumbristischer Manier als Volksfest darstellen und zugleich auf das Bachtinsche Karnevalsverständnis verweisen: in Szene IV/3 streitet sich ein Ehepaar, weil die Frau die angestammte Rolle des Mannes nicht akzeptiert; in der siebten Szene wenden sich zwei Pilger mit erbaulichen Versen an das Volk und in Szene IV/8 besingt ein als Narr Verkleideter den Sieg der entbehrungsreichen Fastenzeit (*cuaresma*) über den Karneval, bevor in der darauffolgenden Szene – mit dem zwölfmaligen Glockenläuten – der Aufstand beginnt, welcher aber sofort niedergeschlagen wird. Der Autor integriert auf effektvolle

<sup>1050</sup> Dabei handelt es sich um die letzte Karnevalsnacht, den Vorabend des Aschermittwoch.

Art und Weise Tanz und Gesang in die einzelnen Szenen<sup>1051</sup> und präsentiert sowohl das Volk als auch die Adligen auf der Bühne – durch die erleuchteten Fenster kann das Publikum das Geschehen im *palacio del duque* verfolgen –, wobei, der karnevalistischen Weltumstülpung entsprechend und im Gegensatz zu den anderen Akten des Dramas, das Volk aber im Vordergrund steht.

Mit dieser Darstellung des Venezianischen Karnevals erfüllt das Drama demnach die Forderung der Schlegel-Brüder nach einer Mischung von Komischem und Tragischem im 'romantischen' Drama.

#### 5.1.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: *La Conjuración de Venecia* als "historische Oper" (Friedrich Schlegel)

Sowohl die thematischen Aspekte Liebe und Leidenschaft als auch die bühnentechnische Realisierung des Dramas bekunden dessen Nähe zur Gattung der Oper. So weist der lange Klagemonolog Lauras in Szene II/2, wenngleich in Prosa verfaßt, arienähnliche Strukturen auf, und der anschließende, von starken Gefühlsschwankungen begleitete Dialog zwischen Laura und Rugiero ließe sich mit geringem Aufwand in ein Duett verwandeln. Auch die ersten drei Szenen des dritten Aktes, die zum einen die Leidenschaft und Verzweiflung Lauras<sup>1052</sup> und zum anderen die Verschiedenheit der Brüder Juan und Pedro Morosini dramatisieren, stehen der Gattung der Oper nahe. Mit den Duetten dieser drei Akte (Laura–Matilde, Laura–Juan Morosini, Juan Morosini–Pedro Morosini) kontrastiert der arienartige Monolog Juan Morosinis, der den dritten Akt beschließt und lediglich die tragische Situation seiner geliebten Tochter Laura ausmalt, ohne eine Entscheidung herbeizuführen.<sup>1053</sup> Der vierte Akt dagegen, der verschiedene Gesangs- und Tanzeinlagen enthält, weist in seinem Volksfestcharakter vor allem melodramatische Züge<sup>1054</sup> auf und spiegelt damit auf nahezu realistische, aber zugleich poetische und pittoreske Weise den Charakter des Karnevals. Den im Kontext des Karnevals stehenden Maskierungen, die die

---

<sup>1051</sup> Siehe Kapitel 5.1.10.

<sup>1052</sup> Gerade Lauras am Dramenende in Wahnsinn mündende leidenschaftliche Liebe zu Rugiero erscheint als ideales Opern-Sujet.

<sup>1053</sup> Daß Juan Morosini neben Laura (II/2) der einzige Monolog des Dramas zugedacht wird, ist seit Larra vielfach kritisiert worden und erscheint insofern merkwürdig, als Lauras Vater keine handlungstragende Bedeutung zukommt und nach den Szenen III/2-4 nicht mehr auftritt.

<sup>1054</sup> Zum Melodrama vgl. Wentzlaff-Eggebert (1994: bes. 10-17).

inhaltlich und strukturell relevante Komponente des Geheimnisvollen äußerlich darstellen,<sup>1055</sup> ist darüber hinaus ein leitmotivischer Charakter eigen, der ebenfalls auf die Gattung der Oper verweist.

Obwohl gerade die der historisch-politischen Handlung gewidmeten Akte I und V nur geringe opernhafte Ausstrahlung besitzen,<sup>1056</sup> wäre es mit Friedrich Schlegel denkbar, das Drama Martínez de la Rosas wie Shakespeares *Macbeth* oder Schillers *Wallenstein* als "historische Oper" anzusehen,<sup>1057</sup> zumal Recherchen Alonso Seoanes (1993) zufolge eine dreiaktige Opernversion des Dramas mit einem Libretto von César Perini de Luca und Musik von Ventura Sánchez existiert, die am 27. Januar des Jahres 1841 im Madrider *Teatro de la Cruz* uraufgeführt wird.<sup>1058</sup> *La conjuración de Venecia* tendiert demnach ansatzweise zur Gattung der Oper.

#### 5.1.14 *Auflösung*: Kombination von Untergang, Versöhnung und Verklärung

Das Dramenende der *Conjuración de Venecia* stellt die Forschung in gewisser Weise vor ein Rätsel. Zwar deutet der die Szene beschließende Blick auf das Schafott die bevorstehende, unabwendbare Hinrichtung Rugieros an, deren Vollstreckung jedoch jenseits der Dramenhandlung liegt,<sup>1059</sup> der Wortlaut des Dramas läßt aber – aus heutiger Sicht – offen, ob Laura beim Anblick des Schafotts nur das Bewußtsein verliert oder gar stirbt:

LAURA  
¿Dónde te llevan?... Mira que mi padre nos está esperando...  
RUGIERO  
¡Tu padre!... ¡Dile al mío que ya no tiene hijo!...  
LAURA. (*Desasíéndose de los otros, y corriendo tras él.*)  
Oye, Rugiero...  
RUGIERO. (*Con voz desmayada.*)  
¡A Dios!...

<sup>1055</sup> Für Paulino (1988: 63) liegt im Geheimnis die grundlegende kommunikative Struktur des Dramas begründet.

<sup>1056</sup> Vielmehr wird gerade der fünfte Akt aufgrund seiner Grausamkeit und wegen der Anagnorisis in der Forschung immer wieder mit der Gattung des Melodramas in Verbindung gebracht. Vgl. bspw. Paulino (1988: 64) sowie N. u. R. Mayberry (1988: 59): "The final scene with its lugubrious decor, the demented Laura, tortured prisoners, and fainted judge, narrowly escapes melodrama by its judicious and careful dialogue."

<sup>1057</sup> Vgl. Kapitel 2.13.

<sup>1058</sup> Alonso Seoanes Angaben zufolge bewahrt die Biblioteca Nacional de España in Madrid ein Programm dieser Oper auf, deren Handlung im wesentlichen dem Originaldrama entsprechen soll. Vgl. Alonso Seoane (1993: 52 u. 172).

<sup>1059</sup> Die Unabwendbarkeit dieses Schicksals wird durch die zu Beginn des vorletzten Aktes vom zweiten Präsidenten umgedrehte Sanduhr potenziert, da nun die Zeit auf der Bühne mit der Zeit im Theater kongruent ist und Rugiero in dem Moment, in dem letzte Sandkorn fällt, nicht mehr am Leben sein wird, wie der zweite Präsident ausdrücklich betont: "No pierdas el tiempo en vano... ¡cada grano de arena que ves caer, es un instante de tu vida!" (V/12: 296). Siehe auch Ribao Pereira (1999: 57).

(*Al entrarle en el cuarto del suplicio, descórrase la cortina: descubre LAURA el patíbulo, cae hacia atrás exánime, y MATILDE la recibe en sus brazos.*)

LAURA

¡Jesús mil veces!

FIN DEL DRAMA (V/13: 298)

Alonso Seoane (1993: 112) vertritt die Ansicht, daß Laura im Moment des Anblicks des *patíbulo* stirbt, erkennend, daß ihr geliebter Rugiero getötet werden soll. Für diese Variante sprechen (mehrere) Vorwegnahmen des Dramenendes in vorangegangenen Szenen und Akten, u.a. im zweiten Akt, in dem Laura zu Rugiero sagt: "[...] ¡El día que te suceda una desgracia, será el último de mi vida! [...]" (II/3: 218). Davon abgesehen wird Laura bereits in diesem zweiten Akt ohnmächtig, und zwar in dem Moment, als die schwarzgekleideten Spione sich Rugieros bemächtigen. Hier findet der Autor andere Worte, um Lauras Bewußtseinsverlust darzustellen: "LAURA (*Da un grito y cae desvanecida junto a la puerta por donde entró.*) ¡Ay!..." (II/4: 220; Hervorhebungen: BO).<sup>1060</sup> Lauras Tod am Dramenende erscheint demnach als Steigerung ihrer Reaktion auf die drohende Hinrichtung ihres Geliebten gegenüber seiner Verhaftung sowie als mögliche Steigerungsstufe ihres Wahnsinns, dem sie innerhalb des fünften Aktes aus Sorge um Rugiero verfallen ist.

Selbst im Falle von Lauras Tod aber endet das Drama nicht mit einem gemeinsamen Liebestod Lauras und Rugieros, der eine Erfüllung ihrer Liebe jenseits des Irdischen denkbar werden ließe. Im Gegenteil: diese Möglichkeit wird bereits in dem Moment ad absurdum geführt, als Rugiero erfährt, daß Pedro Morosini sein Vater und Laura infolgedessen seine Cousine ist.<sup>1061</sup> Wenn Laura stirbt, und davon kann – wie gezeigt – durchaus ausgegangen werden, nähert sie sich einer Personifizierung der Friedrich Schlegelschen Kategorie der Verklärung an, der die Stufen der freiwilligen Aufopferung für ihren Geliebten (vgl. II/2: 205) und ihr Wahnsinn in den Szenen V/6, 7 u.13 vorangehen.<sup>1062</sup> Rugiero dagegen geht zwar innerhalb des Irdischen unter, ist jedoch insofern mit seinem Schicksal versöhnt, als er seinem Vater noch vor seinem Tode begegnet ist und damit seine Identität gefunden hat.<sup>1063</sup> Zugleich enthält das Drama zahlreiche

<sup>1060</sup> Auch Pedro Morosini wird in Szene V/9 ohnmächtig: "No, hijo, no... ¡ten piedad de tu padre! (*Va a abrazar a RUGIERO, quien se aparta sorprendido, y MOROSINI cae desplomado.* [...].)" (V/9: 291).

<sup>1061</sup> Vgl. V/10: 292. Der Aspekt der Inzestliebe ist in der Forschung bislang nicht diskutiert worden. Alonso Seoane (1993) berücksichtigt ihn gar nicht, während Ribao Pereira (1999) ihn zumindest erwähnt, ohne aber weiter darauf einzugehen.

<sup>1062</sup> Bereits in ihrem Wahnsinn gebärdet sich Laura wie eine Heilige.

<sup>1063</sup> Vgl. auch Ojeda Escudero (1997: 233): "Al sospecharse hijo de Morosini no le importa la muerte puesto que tiene identidad."

Andeutungen auf ein Gottesgericht, das ein gerechtes Urteil über Rugiero sprechen wird, sowie auf ein Leben jenseits des Todes. Für Rugiero mündet das Dramengeschehen demzufolge in Versöhnung. Pedro Morosini schließlich, der im Finale des Dramas keine Rolle mehr spielt, symbolisiert die Friedrich Schlegelsche Kategorie des Untergangs, zeichnet er doch letztlich – unwissentlich, aber entgegen der Bitten seines eigenen Bruders und der Verzweiflung seiner Nichte – für das Todesurteil seines totgeglaubten und gerade wiedergefundenen Sohnes verantwortlich.

Damit sind in dem Drama Martínez de la Rosas alle drei bei Friedrich Schlegel dargelegten Kategorien der Dramenauflösung präsent, und das Dramenende verweist zudem auf die das 'romantische' Drama nach Friedrich Schlegel bestimmende "metaphysische Pointe" (Matt) der "Wiedergeburt", die durch die Omnipräsenz des christlichen Weltbildes unterstützt wird.<sup>1064</sup>

Die vorangegangene Analyse macht deutlich, daß Martínez de la Rosas historisches Drama *La conjuración de Venecia* zum 'romantischen' Drama, wie es die Schlegel-Brüder entwerfen, tendiert und die frühromantische Dramenpoetik in allen Punkten zumindest ansatzweise realisiert. Wenngleich die Darstellungen von Liebe, Melancholie und Schicksal nur in der Tendenz den Vorstellungen der deutschen Frühromantiker entsprechen, so überzeugt das Drama doch in der Einbeziehung der mittelalterlichen und christlichen Mythologie, sowie durch die ihm eingeschriebene Kontraststruktur, die Mischung tragischer und komischer Elemente und die Dramenauflösung. Zudem übertrifft das Schauspiel die Schlegelschen Forderungen nach Pittoreskem und Drastischem – auch aufgrund der neuen technischen Möglichkeiten – beinahe.<sup>1065</sup>

Zu einem ähnlichen Urteil – über die frühen Schauspiele des Autors – kommt auch Shaw (1972a: 7)<sup>1066</sup>:

Martínez de la Rosa's early heroic tragedies contain sundry Romantic trappings: local colour including music and choruses, which he was the first to introduce and advocate in Spain; crowd scenes; Spanish

<sup>1064</sup> Daß der Hinweis auf eine jenseitige Versöhnung jedoch eher vage bleibt, belegen die Reaktionen des zeitgenössischen Publikums auf das Dramenende, von denen jene in Zaragoza sicherlich die extremste ist (vgl. Alonso Seoane 1993: 55, Anm. 20). Vgl. auch Larra (1968: 541): "[...] el terror hace enmudecer; las manos no pueden reunirse y golpear cuando han de acudir a los ojos."

<sup>1065</sup> Vgl. auch Ojeda Escudero (1997: 274), der das Schauspiel zwischen 'romantischem' Drama und Melodrama positioniert: "Como drama le falta conflicto pasional y efectismo, como melodrama le sobra historia."

<sup>1066</sup> Vgl. auch Ochoa (1981: 158), der bereits 1835 gerade die theatralischen Neuerungen des Dramas als 'romantisch' bewertet: "[...] la sostenida perfección del lenguaje, el aparato escénico y sobre todo la novedad del espectáculo, porque los coros y la música y las buenas decoraciones eran para nosotros novedades de mucha cuenta."

medieval and Moorish settings; spectacular effects [...]; libertarian ideals; and even a certain degree of on-stage violence and horror. But missing are a genuine sense of irresistibly adverse fate, its attendant pathos, and any formulation of the Romantic love-ideal.

Alonso Seoane (1993) geht sogar so weit, *La conjuración de Venecia* eindeutig der Strömung der deutschen Frühromantik zuzuordnen, die er von einer zweiten 'romantischen' Strömung in der Nachfolge Victor Hugos – dem sogenannten *Romanticismo escéptico* – unterscheidet.<sup>1067</sup>

Martínez de la Rosa *La conjuración de Venecia* läßt sich somit eindeutig als erstes Schauspiel der spanischen 'Romantik' bezeichnen.

## 5.2 Mariano José de Larra: *Macías. Drama histórico en cuatro actos y en verso* (1834): Liebe und Freiheit als Werte des modernen Bürgertums

Am 24. September 1834 kommt es im Madrider *Teatro del Príncipe*<sup>1068</sup> zur Premiere des *drama histórico* von Mariano José de Larra, *Macías*,<sup>1069</sup> welches noch ein Jahr zuvor von der Zensur zurückgewiesen worden war.<sup>1070</sup> Im gleichen Jahr folgen weitere neun Madrider Aufführungen des Dramas,<sup>1071</sup> das in den Jahren 1835 und 1836 auch in Barcelona und Valencia gespielt wird.<sup>1072</sup> Insgesamt entspricht der zeitgenössische Erfolg des Dramas zwar nicht dem der *Conjuración de Venecia* von Francisco Martínez de la Rosa, ist aber – das belegen auch die zeitgenössischen Rezensionen<sup>1073</sup> – durchaus bemerkenswert.

Larras<sup>1074</sup> explizit als *historisch* bezeichnetes Drama bezieht sich auf die eher legendär als historisch überlieferte und bereits vor 1835 mehrfach literarisch bearbeitete Figur eines

<sup>1067</sup> Vgl. folgende Zweiteilung der 'Romantik' nach Alonso Seoane (1993: 91f.): "A su vez, la diferencia fundamental entre el simbolismo de un drama perteneciente al romanticismo schlegeliano o histórico, y el escéptico, estaría en que, para el primero, el sufrimiento trágico no es un fin sino que, entre otras cosas, permite la elevación moral y apertura trascendente hacia la otra vida; en el segundo, lleva a una visión desolada y a la desesperación."

<sup>1068</sup> Die *Cartelera I* gibt – vermutlich fälschlicherweise – an, die Premiere habe im *Teatro de la Cruz* stattgefunden, wohingegen die zeitgenössischen Rezensionen allesamt vom *Teatro del Príncipe* sprechen.

<sup>1069</sup> Das folgende Kapitel folgt der Ausgabe von Torres Nebrera: Mariano José de Larra: *Teatro: No más mostrador. Macías*, hrsg. von Gregorio Torres Nebrera, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1990.

<sup>1070</sup> Vgl. Caldera (2001: 69): "En 1833 la censura prohibió la representación de *Macías* [...] por el odioso papel que en ella representaban los nobles tiránicos del siglo XV, en los cuales el público habría podido entrever alusiones a la situación política de la España contemporánea."

<sup>1071</sup> Vgl. *Cartelera I* (26f.).

<sup>1072</sup> Vgl. Varela Jacome (1967: 28).

<sup>1073</sup> Siehe die zumeist anonymen Besprechungen der Madrider Aufführung in den Zeitschriften *Eco del Comercio* (26.09.1834), *La Abeja* (27.09.1834) sowie *Mensajero de las Cortes* (28.09.1834), die in der von Torres Nebrera besorgten Ausgabe des Dramas abgedruckt sind (295-305).

<sup>1074</sup> Zu Mariano José de Larra und seiner Bedeutung für die spanische 'Romantik' siehe auch Kapitel 4.2.2.

galizischen Troubadours namens Macías,<sup>1075</sup> der im *Cancionero de Baena* mit fünf eigenen Liedern vertreten ist<sup>1076</sup> und dem Larra auch seinen historischen Roman, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834), widmet.<sup>1077</sup> In der Forschung gilt Larras Schauspiel, ähnlich wie Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia*, als Übergangsdrama zwischen *Neoclasicismo* und *Romanticismo*, das die nachfolgenden spanischen 'romantischen' Dramen jedoch vor allem inhaltlich nachhaltig beeinflusst.<sup>1078</sup>

### 5.2.1 Zentrale Charaktere: Macías und Elvira als Protagonisten

Die vier zentralen *dramatis personae* – Macías, Elvira, Enrique de Villena und Fernán Pérez – erscheinen nicht primär als Individuen, sondern als symbolische Repräsentanten verschiedener Prinzipien: so vertreten Elvira und Macías die absolute, unendliche und zugleich individuelle Liebe, während Enrique de Villena Macht und Autorität und Fernán Pérez das Ehrgesetz sowie das damit verbundene Prinzip der Rache verkörpert.<sup>1079</sup> Eine Individualisierung der Allegorien bzw. Typen erfolgt lediglich in den Fällen Macías' und Elviras sowie ansatzweise bei don Enrique. Diese Art der allegorischen Figurenkonzeption verweist auf das Drama des *Siglo de Oro*.

Im Zentrum des Drameninteresses steht nicht allein der Titelheld Macías, sondern auch dessen Geliebte Elvira. Macías wird – anders als die äußerst bühnenpräsente Elvira und ähnlich wie schon Martínez de la Rosas Rugiero – zunächst narrativ und passiv charakterisiert, bevor er selbst – sein erster Auftritt fällt in die Mitte des zweiten Aktes – überhaupt aktiv in das Geschehen eingreifen kann. Entsprechend beschreibt Elvira ihrem Vater gegenüber Macías als einzigartig und unvergleichbar – "¿dónde están muchos / que a Macías se igualen, o parezcan?" (I: 208f., 418f.) – und belegt dieses Urteil mit einer Aufzählung seiner 'Heldentaten' (*hazañas*), die ihm nicht nur Mut und Kampfbereitschaft, sondern auch Intelligenz sowie das Talent und die

<sup>1075</sup> Zum Bekanntheitsgrad dieser Figur im zeitgenössischen Spanien vgl. die im *Eco del Comercio* publizierte Rezension (26.09.1834): "[...] su nombre vive en el corazón de los poetas y de los enamorados [...]" (295).

<sup>1076</sup> Vgl. Dutton / González Cuenca (1993: 545-551).

<sup>1077</sup> Zu Larras Roman vgl. Penas Varela (1992) und Kloss (2003).

<sup>1078</sup> Vgl. etwa Díez Taboada (1985: 400): "Innerhalb des romantischen Theaters sieht man im *Macías* ein Übergangsdrama, aber im gewissen Sinn auch einen Vorläufer aufgrund seiner Wirkung auf *El trovador* von García Gutiérrez und *Los amantes de Teruel* von Hartzenbusch."

<sup>1079</sup> Zur Charakteristik der dramatischen Figuren siehe auch Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 43-46). Casaldueiro (1979: 200f.) dagegen erkennt in den *dramatis personae* vier verschiedene Typen der zeitgenössischen Gesellschaft: Nuño symbolisiert in seinen Augen den "burgués enriquecido", Fernán Pérez den "aristócrata sin dinero", Enrique de Villena einen "intelectual de alto rango" und Macías schließlich einen "intelectual de la clase media". Auch für Herrero (1988: 17) symbolisiert die Figur des *trovador* "a bourgeois intellectual".



Empfindsamkeit eines Troubadours bescheinigen (vgl. I: 210f.) und ihn in ihren Augen zum Vertreter einer *nobleza de corazón* bzw. *de carácter*<sup>1080</sup> erheben:

ELVIRA: [...] Padre mío,  
 si eso no es ser cumplido caballero,  
 si eso es ser villano, yo villano  
 a los nobles más nobles le prefiero. (I: 210, 451-454)<sup>1081</sup>

Don Enrique dagegen – ehemaliger Herr und Förderer, aber aktueller Gegenspieler des Titelhelden – hebt Macías' "orgullo" und "honradez" sowie dessen "impetuoso carácter" und "indomable pujanza" (vgl. II: 222) hervor,<sup>1082</sup> Eigenschaften, die Macías als gefährlichen Gegner auszeichnen und denen don Enrique ausschließlich seine Macht entgegensetzen kann. Die implizit-figurale Charakterisierung Macías' präsentiert ihn von seinem ersten Auftritt an als einen nach seinen Gefühlen handelnden und mit einem starken Freiheitsdrang ausgestatteten Liebenden, der sich entschlossen über höfische und gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzt, um seine absolute, unendliche Liebe zu Elvira zu verwirklichen. Sein verspätetes Eintreffen in Andújar<sup>1083</sup> – genau an dem Tag, an welchem die ihm gesetzte Frist endet, aber zu spät, um die Hochzeit Elviras mit Fernán Pérez verhindern zu können<sup>1084</sup> – schränkt Macías' Handlungsmöglichkeiten<sup>1085</sup> stark ein, wie der Protagonist beim Anblick des Hochzeitspaares selbst erkennen muß: "¡No hay esperanza sino en morir o matar!" (II: 239, 541f.).

Der gesamte dritte Akt ist Macías' Bestreben gewidmet, den ihm verbliebenen Handlungsspielraum zu nutzen: zuerst fordert er Elvira auf, mit ihm gemeinsam zu fliehen. Als diese aus Rücksicht auf ihre Ehre und die gesellschaftlichen Konventionen eine Flucht ablehnt,<sup>1086</sup> stellt Macías sich der Konfrontation mit Fernán Pérez, um das für den folgenden Tag

<sup>1080</sup> Vgl. Lorenzo- Rivero / Mansour (1990: 34).

<sup>1081</sup> Da die Ausgabe von Torres Nebrera keine Szeneneinteilung aufweist, werden Zitate aus dem Drama unter Angabe des Aktes, der Seitenzahl sowie der entsprechende(n) Verszeile(n) nachgewiesen.

<sup>1082</sup> So riet Macías don Enrique von einer Scheidung zugunsten der eigenen Karriere ab, statt ihn dabei zu unterstützen, und stellte sich schließlich sogar auf die Seite von Enriques Ehefrau, doña María Albornoz. Dieses Verhalten charakterisiert Macías grundsätzlich als Liebenden, der sich stets nur für im Namen der Liebe, niemals aber für eine andere, der Liebe feindlich gesinnte Sache engagieren kann.

<sup>1083</sup> Schon die Tatsache, daß Macías überhaupt in Andújar eintrifft, ist ein Zeichen seines charismatischen Charakter, denn wenige Augenblicke zuvor hat don Enrique Fernán Pérez unmißverständlich zu verstehen gegeben, daß Macías, dessen Todesurteil indirekt bereits gesprochen wurde, keinerlei Gefahr mehr darstellt.

<sup>1084</sup> Wie Serrano Asenjo (2000: 345) richtig anmerkt, ist das Ende der Frist sehr unpräzise markiert. Während in Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* das Ende der Frist mit dem Läuten der Vespertglocken zusammenfällt, wird es hier auf die Dauer eines ganzen Tages ausgeweitet.

<sup>1085</sup> Diese werden kurz zuvor von Macías im Dialog mit Fortún abgewägt (II: 230-234).

<sup>1086</sup> Ihr neuer gesellschaftlicher Status als Ehefrau ließe sie im Falle einer Flucht zur Ehebrecherin und damit zur Verbrecherin werden.

festgesetzte Duell sofort auszufechten. Seiner Waffen beraubt, die Elvira ihm aus Besorgnis abgenommen hat, und bereits von den Männern don Enriques umstellt, ergreift er die letzte ihm verbleibende Möglichkeit und attackiert seinen ehemaligen Gönner, don Enrique de Villena, mit schlagkräftigen Worten:

MACÍAS:[...] ¿Pensáis acaso  
que soy menos que vos? No, don Enrique.  
¿En qué justas famosas vuestro brazo,  
o en qué lid me venció? Coged la lanza,  
y conmigo venid; presto ese ufano  
orgullo abatiré.  
[...]  
Si en vuestra cuna y en honores vanos  
tanto orgullo fundáis, eso os obliga  
a proceder mejor. Sois inhumano,  
injusto sois conmigo, don Enrique,  
porque en la cumbre os veis; porque ese infando  
poder gozáis, con que oprimís vilmente,  
en vez de proteger al desdichado,  
a una débil mujer; vos valeroso  
contra las bellas sois. Mirad qué lauros! (III: 253f., 278-292)

In diesem Plädoyer gegen die von Macías nicht anerkannte Klassengesellschaft und die Intervention don Enriques in seinen Privatbereich<sup>1087</sup> werden sowohl Macías' Freiheitsdrang als auch seine *nobleza de carácter* transparent.

Erst in dem als Gefängnis dienenden Turm und nachdem er Fortún damit beauftragt hat, ihm adäquate Waffen für das bevorstehende Duell mit Fernán Pérez zu besorgen (vgl. III: 266, 41-47) sowie einen Freund mit der Rache seines eventuellen Todes zu betrauen (vgl. III: 266f., 53-60), ist Macías endgültig zur Untätigkeit verdammt und stimmt einen desillusionierten Klagemonolog an,<sup>1088</sup> in welchem er sein tragisches Schicksal reflektiert und der Sehnsucht nach seiner Geliebten Ausdruck verleiht. Macías' Handlungsspielraum scheint erschöpft als die herbeigesehnte Elvira plötzlich leibhaftig erscheint und ihm überraschend die Möglichkeit zur Flucht eröffnet. Macías aber, der seine Liebe zu Elvira über sein Leben stellt und nicht ohne die Geliebte fliehen und leben möchte, zögert seine Flucht immer weiter hinaus, bis sie ihm

<sup>1087</sup> Siehe dazu Kirkpatrick (1988: 54): "What Macías condemns as 'vile oppression' is don Enrique's intervention into the area of Macías's private happiness by scheming to prevent his return in time to claim Elvira's hand." Kirkpatrick sieht in Macías deshalb den Verfechter eines grundlegenden bürgerlichen Prinzips: "[...] he claims as his right the space to pursue his interests and realize his happiness without interference from authority" (ebd.).

<sup>1088</sup> Den Eindruck der depressiven Grundstimmung dieses Monologs gewinnen auch Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 44), die die Ursache dafür darin sehen, daß Macías sich "enteramente abandonado por Elvira y por su señor don Enrique" fühlt.

schließlich durch Fernán Pérez verstellt wird. In dieser aussichtslosen Situation schlägt er Elvira vor, einen gemeinsam Liebestod zu sterben, besinnt sich aber im letzten Augenblick anders und läuft, nur mit einem Dolch bewaffnet, seinem Widersacher entgegen: "[...] corro a su encuentro; más gloriosa / sea mi muerte" (IV: 276, 263f.). Dabei wird er von Fernán Pérez und seinen Männern, die in der Überzahl sind, tödlich verwundet und ist daher zu schwach, Elvira – wie versprochen – mit sich in den Tod zu nehmen, so daß diese selbst Hand an sich legen muß. Im gemeinsamen, als Hochzeit zelebrierten Tod triumphieren Macías und Elvira schließlich über eine ihnen feindlich gesinnte, grausame Welt – "un mundo cruel e irónico que no admite la supremacía del amor puramente humano" (Shaw 1994b: 305).<sup>1089</sup>

Macías trägt also keinen inneren Konflikt aus, da er sich seiner Liebe zu Elvira stets sicher ist und – kompromißlos – alles versucht, sie zu verwirklichen. Er ist weder melancholisch in einem 'romantischen' Sinne,<sup>1090</sup> noch wird sein Handeln durch Zweifel oder Zögern beeinträchtigt. Vielmehr läßt er sich mit Caldera (2001: 72) als "un postkantiano que reivindica su autonomía, la libertad de su yo, frente a la heteronomía de leyes tiránicas" beschreiben. Macías' unerbittlicher Kampf gegen die ihm feindlich gesinnten Vertreter von Macht und Gesellschaft und für die Liebe und seine Rechte als Individuum kennzeichnen ihn als 'romantischen' Rebellen.<sup>1091</sup> Als solcher steht er dem Typus des 'romantischen' Helden Victor Hugos näher als dem frühromantischen Entwurf der Schlegel-Brüder.

Im Gegensatz zu Macías leidet Elvira durchaus an einem als 'romantisch' bestimmbaren inneren Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Macías und den Gesetzen und Konventionen der Gesellschaft, zeichnet sich aber dennoch durch das stetige Bemühen aus, aktiv in das Geschehen einzugreifen. Im ersten Akt stimmt sie der Hochzeit mit Fernán Pérez zu, weil sie glaubt, Macías sei seinerseits bereits verheiratet, aber auch aufgrund der Autorität ihres Vaters, der ihr mit seiner "eterna maldición" (I: 211, 472) droht.<sup>1092</sup> Als sie ihren Irrtum<sup>1093</sup> im zweiten Akt erkennt, wird sie zwar ohnmächtig, findet ihr Selbstbewußtsein aber bereits im darauffolgenden dritten Akt wieder. In diesem verteidigt sie einerseits Macías gegenüber ihre Ehre als Ehefrau, die es ihr

<sup>1089</sup> Caldera (2001: 75) stellt die hier umrissene Entwicklung des Protagonisten wie folgt dar: "[...] pasa del amor al furor, del furor a la desesperación y en fin a una turbia alegría".

<sup>1090</sup> Siehe Kapitel 5.2.5.

<sup>1091</sup> Vgl. auch Kirkpatrick (1988: 53): "Thus it is the inner truth and the uniqueness of his passion that Macías adduces as the grounds for breaking the rules of feudal society."

<sup>1092</sup> Hier wird deutlich, daß Elvira in ihrer familiär-sozialen Position als Tochter gewisse Pflichten auferlegt sind, die sie in ihrer Handlungs- und Entscheidungsfähigkeit – insbesondere im Vergleich mit Macías – stark einschränken.

<sup>1093</sup> Irrtum im Sinne der aristotelischen Hamartia. Auch das Moment der Hybris wird angedeutet, denn Elvira überhört die Warnungen Beatriz' (I: 213f.).

unmöglich macht, gemeinsam mit ihm zu fliehen, bittet aber andererseits ihren Ehemann Fernán Pérez, sie in ein Kloster eintreten zu lassen, da ihre Liebe einzig und allein Macías gilt. Erst als Elvira erkennt, daß Fernán Pérez mit unlauteren Mitteln gegen sie und Macías vorgeht, erwacht ihr Verlangen, Macías entweder zu retten<sup>1094</sup> oder gemeinsam mit ihm zu sterben. Als Macías – bereits tödlich verwundet – zu schwach ist, um Elvira zu töten, erdolcht sie sich mit den Worten: "La tumba será el ara donde pronta / la muerte nos despose" (IV: 279, 285f.). Im Akt der Selbsttötung triumphiert Elvira als Individuum über die durch don Enrique de Villena, Fernán Pérez und ihren Vater, Nuño, repräsentierte Gesellschaft, wie auch Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 44) bestätigen:

Es a través de Elvira y sus actos que Larra dramatiza vívidamente la fuerza de voluntad del individuo y su rebelión contra la opresión.

Elvira nähert sich demnach stärker als Macías dem von den Schlegel-Brüdern entworfenen Modell des 'romantischen' Helden und setzt sich dabei zugleich über die 'romantische' Rolle der Frau als – eher passive – Erlöserin hinweg. Obwohl Macías die zentrale Figur des Dramas verkörpert, stellt der Autor ihm Elvira gleichberechtigt zur Seite und läßt die beiden Liebenden unterschiedliche Modelle des 'romantischen' Helden repräsentieren: Macías erscheint als der revolutionäre Rebell in der Tradition der 'romantischen' Protagonisten Victor Hugos, Elvira dagegen als zögernde, innerlich zerrissene Figur, die eher dem Modell der deutschen Frühromantik entspricht. Damit legt Larra den Mittelpunkt des Dramengeschehens nicht allein in den Charakter des Titelhelden Macías, sondern in zwei Figuren, die aber durch ihre absolute Liebe miteinander verbunden sind und sich in ihrer Verschiedenheit gegenseitig ergänzen.

### 5.2.2 'Romantische' Liebe: 'Romantische' Synthese von Liebe und Tod

Wie schon Caldera (2001: 71) bemerkt, verwandelt Larra mit seinem *Macías* die dramatischen Vorlagen des *Siglo de Oro*, in denen die Ehre über die Liebe triumphiert, in ein "drama de amor", das vielfach als Modell für nachfolgende spanische 'romantische' Dramen bewertet worden ist.

<sup>1094</sup> Penas Varela (1992: 123) merkt zu Recht an, daß die 'romantischen' Protagonistinnen ihre größte Aktivität stets dann entwickeln, wenn es gilt, das Leben ihrer Geliebten zu retten, weniger, wenn es um ihr eigenes Geschick geht: "La heroína, como en otras obras del género del drama histórico en la época romántica, muestra una actitud activa y volitiva con respecto a la suerte que puede correr su amado."

Zu Dramenbeginn aber wird die Existenz der Liebe zunächst in Frage gestellt, während die Prinzipien von Rache und Macht triumphieren: Elvira, die den abwesenden Macías zwar liebt, sich jedoch von ihm verraten fühlt, da er mit einer anderen Frau verheiratet sein soll,<sup>1095</sup> stimmt aus Rache der von ihrem Vater vereinbarten Hochzeit mit dem verhassten Fernán Pérez<sup>1096</sup> zu: "¡Véame [Macías; BO] también casada, / y venga después la muerte!" (I: 214, 547f.). Und auch Fernán Pérez' Begehren, Elvira zu heiraten, entspringt keinem Liebesgefühl, sondern rationalen Gründen: die Ehe mit Elvira soll ihm – einem mit Macht ausgestatteten *hidalgo* – Reichtum und (gesellschaftliches) Ansehen sichern, wie er im Gespräch mit dem Vater Elviras, don Nuño, freimütig bekennt<sup>1097</sup>:

FERNÁN:            [...]  
                          Si sois más rico de hacienda,  
                          justo es que compréis con oro  
                          lo que ganáis en decoro,  
                          y que yo caro me venda.  
                          Porque con villana y pobre,  
                          por mujer, no he de casarme,  
                          que mujer no ha de faltarme  
                          mientras el poder me sobre. (I: 194, 49-56)

Im zweiten Akt aber betritt mit Macías auch die Liebe die Szene und fordert ihre Rechte ein: Macías trifft trotz massiver, durch don Enrique veranlaßter Hindernisse<sup>1098</sup> genau an dem Tag, an welchem die ihm gesetzte Ein-Jahres-Frist abläuft, in Andújar ein, und gesteht don Enrique, daß ihm seine Gefühle für Elvira wichtiger sind als der von don Enrique ausgelöste

<sup>1095</sup> Diese Nachricht erhält Elvira von ihrem Vater, der sich wiederum auf Fernán Pérez beruft. Im zweiten Akt stellt sich heraus, daß Macías tatsächlich die Liebe zu einer anderen Frau vortäuschen mußte, um aus Calatrava zu entkommen (vgl. II: 323, 361-366).

<sup>1096</sup> Zu Elviras Gefühlen für Fernán Pérez vgl. folgende Verse:

ELVIRA: ¿Yo al pie del ara con perjurio labio,  
                  ante un Dios que a los pérfidos castiga,  
                  eterno amor le juraré a un esposo  
                  que me roba mi bien, y por quien siento  
                  odio tan sólo? (I: 206, 327-331)

<sup>1097</sup> Kirkpatrick (1988: 54) stellt Elviras Liebe zu Macías dem Begehren Fernán Pérez, Elvira zu heiraten, deshalb antithetisch gegenüber: "Her passion springs from inner values that oppose the stress on rank, power, and riches that prevails in the external social world."

<sup>1098</sup> Vgl. II (230f., 313-319):

MACÍAS:            Por fin llegamos, Fortún.  
 FORTÚN:            ¡Plugiera Dios fuese a tiempo!  
                  Nada entonces importara  
                  haber los caballos muerto  
                  galopando noche y día,  
                  ni traer molidos los huesos,  
                  ni...

Versetzungsbefehl, der eine Rückkehr Macías' nach Andújar verhindern sollte<sup>1099</sup>:

MACÍAS:[...]  
 porque es quitarme la vida  
 mandar que de Andújar huya.  
 Aquí está Elvira, señor,  
 y aquí, como caballero,  
 mi juramento primero  
 me llamaba y el amor.  
 No presumas que es nacido  
 de alguna leve afición;  
 No, que es veraz mi pasión  
 y nadie igual la ha sentido.  
 [...]  
 sólo a ella en el campo vía,  
 sólo a ella en la ciudad.  
 A Elvira hablaba en el sueño,  
 despierto a Elvira también; [...] (II: 235, 439-458)

Diese Fürsprache Macías' für die unabhängig über allen gesellschaftlichen Konventionen stehende absolute Liebe beweist, daß die im ersten Akt angezweifelte wahre Liebe existiert und auch während einer Trennung der Liebenden beständig bleibt.<sup>1100</sup> Mit Torres Nebrera (1990: 91) läßt sich die hier transparent werdende Liebesauffassung des Protagonisten als "amor como manifestación del libre albedrío" dem von Fernán Pérez vertretenen "amor como imposición de intereses ajenos al individuo" gegenüberstellen.

Das erste ungestörte Gespräch zwischen den beiden Liebenden ergibt sich im dritten Akt, und hier ist es Macías, der an der Liebe Elviras zweifeln muß, da diese nach der Hochzeit mit Fernán Pérez dem Ehrgesetz untersteht, das ihr die Verwirklichung der (außerehelichen) Liebe zu Macías verwehrt, und seine Liebe deshalb zurückweist.<sup>1101</sup> Macías dagegen fordert Elvira auf, sich kraft ihrer absoluten Liebe mit ihm gemeinsam über jegliche gesellschaftlichen Konventionen und irdischen Gesetze hinwegzusetzen:

MACÍAS:        Los amantes son solos los esposos.  
                      Su lazo es el amor: ¿cuál hay más santo?  
                      Su templo el universo: dondequiera

<sup>1099</sup> Vgl. auch Kirkpatrick (1988: 53): "[...] he claims that his personal commitments and emotions have a higher authority than his lord's commands to remain away from Andújar."

<sup>1100</sup> Auch Caldera (2001: 72) spricht von einer "proclama del amor romántico y de una concepción liberal de las relaciones sociales frente a esa visión estamental".

<sup>1101</sup> An dieser Stelle wird die symbolische Bedeutung der Tatsache, daß Macías Troubadour ist, transparent: seine Liebe zu der inzwischen mit Fernán Pérez verheirateten Elvira entspricht aufgrund ihres ehebrecherischen Charakters der troubadouresken Liebe zu einer verheirateten Frau. Vgl. auch Varela Jacomo (1967), Sánchez (1976) und Torres Nebrera (1990).

el Dios los oye que los a juntado.  
 Si en las ciudades no, si entre los hombres  
 ni fe, ni abrigo, ni esperanza hallamos,  
 las fieras en los bosques una cueva  
 cederán al amor. ¿Ellas acaso  
 no aman también?  
 [...]

y si en la tierra

asilo no encontramos, juntos ambos  
 moriremos de amor. ¿Quién más dichoso  
 que aquel que amando vive y muere amado? (III: 247f., 157-170)

In dieser "proclama[ci]ón [de] la libertad amorosa" (Varela Jacome 1967: 28) vertritt Macías die Auffassung, daß wahre Liebe keinen irdischen Segen braucht, sondern direkt durch Gott legitimiert wird. Er vergleicht seine Liebe zu Elvira mit jener – ursprünglichen und insofern göttlichen – Liebe der abseits der Zivilisation lebenden wilden Tiere und stellt die Natur als Ausdruck wahrer Gefühle über die menschliche Gesellschaft, in der die Wahrheit falschen Prinzipien und Interessen unterworfen wird: "[...] in Macías's view, true passion faithfully reflects nature's truth, which social forms falsify" (Kirkpatrick 1988: 53). Die als Zufluchtsort vorgeschlagene Höhle in der Wildnis evoziert zugleich einen Neuanfang der Menschheit, eine mit der Begründung eines neuen, liebenden Menschen einhergehende Gesellschaftsutopie, der mit Shaw (1994b: 306) auch gewisse religiöse Züge eignen, denn "la religión verdadera es la del amor".

Elvira aber lehnt Macías' Fluchtversuch ab, da er mit dem von ihr verinnerlichten Ehrgeiz kollidiert. Dennoch liebt auch sie, wie dem Publikum – anders als Macías – nicht verborgen bleibt, noch immer und ausschließlich Macías und bittet deshalb ihren Ehemann darum, sich in ein Kloster zurückziehen zu dürfen (vgl. III: 259, 437-444). Durch einen Rückzug ins Kloster würde Elvira sich ihre Unschuld und Ehre – und damit ihre soziale Identität – bewahren, sich aber gegen eine Verwirklichung ihrer Liebe zu Macías entscheiden. Fernán gewährt seiner Frau diese Bitte jedoch nicht, sondern fordert das Einlösen ihres Eheversprechens, womit er sich zugleich an seinem Rivalen Macías rächen will:

FERNÁN: No; sed mía antes de todo.  
 Un bien, un triunfo sería  
 la muerte para ellos dos.  
 No; viviréis, ¡juro a Dios!  
 para más venganza mía. (III: 261, 496-500)

Als Gegenspieler der absoluten Liebe agieren in den ersten drei Akten des Dramas

demnach die Prinzipien der Autorität und Macht (Nuño), der Ehre (Elvira) und der Rache (Fernán Pérez) sowie die Feudalgesellschaft an sich, die dem menschlichen Individuum als Subjekt keine Freiräume zugesteht.

Der vierte und letzte Akt schließlich setzt den Triumph der absoluten Liebe zwischen Macías und Elvira über ihre Gegenspieler in Szene. Für den einsam im Gefängnis – von Casaldueiro (1979: 206) treffend als "antesala de la muerte" bezeichnet – sitzenden Macías verwandelt sich die Liebe zwar zunächst in Leiden, als aber die herbeigesehnte Geliebte plötzlich und überraschend leibhaftig vor ihm steht, faßt der Troubadour seine 'romantische' Liebe zu ihr in Poesie:

MACÍAS:[...]

Mas si te llego a ver, mi alma se arroba,  
y me siento morir, cuando en tus ojos  
clavo los míos; si por suerte toca  
a la tuya mi mano, por mis venas  
siento un fuego correr que me devora,  
vivo, voraz, inmenso, inextinguible  
y abrasado y pendiente de tu boca,  
anhelo oírte hablar [...] (IV: 270, 125-132)

Und endlich gesteht auch Elvira Macías, daß sie ihn noch immer – und auf einzigartige Weise – liebt: "Sí; yo también sé amar. Mujer ninguna / amó cual te amo yo" (IV: 272, 186f.). Sie versucht, Macías zur Flucht zu bewegen, der aber will nicht ohne Elvira leben, sondern lieber gemeinsam mit ihr sterben. Dieser Lösung stimmt Elvira zu:

ELVIRA: Primero que ser suya, entrambos juntos  
muramos.

MACÍAS: Sí, muramos. (IV: 274, 228f.)<sup>1102</sup>

Der Tod der beiden Liebenden, der mit einer expliziten Hochzeitsmetaphorik einhergeht, läßt das Drama mit der Aussicht auf die Erfüllung der absoluten Liebe zwischen Macías und Elvira jenseits des Todes enden, ohne in religiöse Verklärung zu münden. Wahre, 'romantische' Liebe wird demnach als ein unendliches Prinzip vorgestellt, das über das Irdische hinausreicht:

El lecho nupcial tiene que ser la tumba, inmenso, misterioso, abierto a la eternidad del ser o a la nada originaria. (Casaldueiro 1979: 206)

<sup>1102</sup> Caldera (2001: 73) deutet diesen Dialog als "definitiva declaración de amor".



Wenn sich Fernán Pérez mit seinen, das Drama beschließenden Worten "Me vendían. / Ya se lavó en su sangre mi deshonra" (IV: 280,295f.) des eigenen Triumphes versichert, so ist diesen mit Sánchez (1976: 40) entgegenzusetzen:

If, in the end, the hero succumbs, it is to achieve a greater victory on another plane.

Die 'romantische' Verbindung von Liebe und Tod,<sup>1103</sup> die auch die nachfolgenden Dramen der spanischen 'Romantik' prägen wird,<sup>1104</sup> ist hier bereits ausgeführt, und zwar stärker als in *La conjuración de Venecia, año 1310* und als eine weniger christlich konnotierte Variante der Liebes-Konzeption der Schlegel-Brüder.<sup>1105</sup>

### 5.2.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Christentum als Religion der Liebe vs. mittelalterliches Ehrgesetz

Larra legt seinem im frühen 15. Jahrhundert angesiedelten Drama einen hauptsächlich literarisch determinierten nationalen Mythos um die Figur des galizischen Troubadours Macías zugrunde,<sup>1106</sup> der dem spanischen Publikum bereits durch dramatische Bearbeitungen von Lope de Vega und Bances Candamo vertraut ist.<sup>1107</sup>

Während das Christentum vorrangig die im Drama dargestellte mittelalterliche Lebenswelt determiniert, wird insbesondere Elvira als gläubige und treue Christin dargestellt und beschrieben:

NUÑO: [...]
   
Mi hija salió de mañana,
   
como de costumbre tiene,
   
al templo [...] (I: 192, 9-11)

<sup>1103</sup> Vgl. auch Penas Varela (1992: 143): "En *Macías* la pasión amorosa [...] no es sinónimo de felicidad, sino de sufrimiento y muerte [...]."

<sup>1104</sup> Mit Sánchez (1976: 43) bestimmt Larras *Macías* "the mythic pattern" der nachfolgenden 'romantischen' Dramen in Spanien.

<sup>1105</sup> Laut Sánchez (1976) verbirgt sich hinter der Figur des Macías für die Spanier eine Liebes-Mythologie, die dem Tristan-Mythos verwandt ist und die von Larra in ein "love-death theme" verwandelt wird (vgl. Sánchez 1976: 32). Vgl. auch Caldera (2001: 73).

<sup>1106</sup> Der *Cancionero de Baena* enthält Texte eines Autors mit diesem Namen. Vgl. Dutton / González Cuenca (1993: 545-551).

<sup>1107</sup> Als mögliche historische und literarische Quellen Larras werden in der Forschung angeführt: eine Glosse von Hernán Pérez (bzw. Nuñez) de Toledo (1499); Don Pedro, Constable de Portugal: *Sátira de felice e infelice amor* (1453-55); Gonçalo Argote de Molina: *Nobleza de Andalucía* (1588/1975) sowie Lope de Vega: *Porfiar hasta morir* (1624-28) und Bances Candamo: *El español más amante y desgraciado Macías* (1772).

Im Kontext ihres christlichen Glaubens stehen auch Elviras Vorschlag, sich in ein Kloster zurückzuziehen (vgl. III: 259, 441ff.), eine Lösung, an welcher sie auch im vierten Akt, in dem sie Macías zur Flucht aus dem Kerker überreden will, noch festhält (vgl. IV: 273, 197-199),<sup>1108</sup> sowie das goldene Kreuz, welches sie in diesem letzten Akt um den Hals trägt. Daß ihr Selbstmord gegen die Gebote der christlichen Religion verstößt, wird innerhalb des Dramas nicht problematisiert.<sup>1109</sup>

Auch Macías' Idee, sich in die ursprüngliche Natur zu begeben und gemeinsam mit anderen von Gott geschaffenen Wesen nur der Liebe zu leben (vgl. III: 247f., 153-170), ist christlich konnotiert, verweist aber gleichzeitig darauf, daß Macías die christliche Religion als Religion der Liebe deutet. Auch als ihm Zweifel an der Liebe Elviras kommen, wendet der Protagonist sich an Gott: "¡Cielo! ¿Y tú consientes una falsedad, / que semeja tanto la propia verdad?" (IV: 268, 74f.).<sup>1110</sup>

Zugleich kommt den Werten des Rittertums und der Ehre innerhalb des Dramengeschehens wesentliche Bedeutung zu. So repräsentieren Macías und Fernán Pérez, die beiden zentralen Kontrahenten des Schauspiels, unterschiedliche Ritter-Typen. Während sich Fernán Pérez gegenüber Elviras Vater selbst als – wenn auch verarmten – Adligen und Ritter – und damit als Angehörigen der *nobleza de sangre* – anpreist,<sup>1111</sup> sieht Elvira in Macías die Inkarnation des wahren Ritters im Sinne einer *nobleza de corazón*.<sup>1112</sup> Daß Macías von don Enrique, den er für einen "caballero" hält und als "noble" und "grande" einschätzt (vgl. II: 233, 395f.), enttäuscht und verraten wird, weist exemplarisch auf den Verfall des Rittertums hin, der im vierten Akt in der feigen Ermordung Macías' durch Fernán Pérez und seine Männer deutlich

<sup>1108</sup> Der Rückzug der Protagonistin ins Kloster aber ist zugleich ein literarisch tradiertes Motiv, weshalb seine christliche Konnotation nicht überzubewerten ist.

<sup>1109</sup> Auch dieser Verstoß wird durch das Tragen des Kreuzes gemildert. Zugleich legitimiert Larra die Selbsttötung Lauras durch die absolute Liebe, die in seinem Drama höher bewertet wird als die Religion des Christentums.

<sup>1110</sup> Im Gegensatz zu den beiden Protagonisten werden weder don Enrique noch Fernán Pérez als Anhänger der christlichen Religion dargestellt.

<sup>1111</sup> Vgl. I (193, 41-44):

FERNÁN: [...] Yo además soy caballero, hidalgo de alta nobleza, y acostamiento Su Alteza me da por ser su escudero.

<sup>1112</sup> Vgl. I (210, 451-454):

ELVIRA: [...] Padre mío, si eso no es ser cumplido caballero, si eso es ser villano, yo villano a los nobles más nobles le prefiero.

wird, denn Fernán Pérez verhindert auf diese Art und Weise eine ritterliche Auseinandersetzung mit Macías in dem geplanten Duell.

Das auf das spanische Barockdrama verweisende Prinzip der Ehre, dessen Funktion als Gegenspieler der 'romantischen' Liebe bereits herausgestellt wurde, zeichnet zunächst dafür verantwortlich, daß don Nuño sein Versprechen einlöst und seine Tochter Elvira mit Fernán Pérez vermählt. Auch Elvira ist ihrerseits bereit, ihr gegebenes Wort einzulösen, als sie von der angeblichen Hochzeit Macías' mit einer anderen Frau erfährt, und unterstellt sich damit bereits als unverheiratete Frau dem Gesetz der Ehre (vgl. I: 203, 282-284, u. II: 223, 196-298). Erst mit dem Moment der Vermählung aber bildet das Ehrgesetz eine unüberwindbare Kluft zwischen die Liebenden. Anders als Macías, dem die Liebe das Höchste gilt, akzeptiert Elvira zunächst die Ehre als ihr Schicksal und entsagt ihrer Liebe zu Macías,<sup>1113</sup> denn sie glaubt nicht daran, den Verlust der Ehre durch die Erfüllung ihres Liebesglücks aufwiegen zu können: "[...] ¿está la dicha / donde el honor no está?" (III: 248, 173f.). Damit erscheint die Ehre als Elviras Schicksal im Sinne des Friedrich Schlegelschen Fragments: "In der τραγ[Tragödie] muß wohl alles auf Ehre beruhn.–" (KFSA XVI: 308, ix, 650, 1799-1801). Erst als Elvira das falsche Spiel Fernáns durchschaut und zu Macías in den Kerker eilt, um ihn zu befreien, erkennt auch sie den wahren Wert der absoluten Liebe und stellt diese über das irdische Ehrgesetz: "[...] no sea suya jamás; mi amor se salve, / ya que imposible fue salvar mi honra" (IV: 274, 218f.). Der gemeinsame Liebestod Elviras und Macías' läßt sich somit als symbolische Überwindung des irdischen Ehrgesetzes durch die 'romantische' Liebe deuten.<sup>1114</sup>

Durch die Einbeziehung des Christentums sowie der mittelalterlichen Werte des Rittertums und der Ehre schafft Larra nicht nur einen christlich-mittelalterlichen Handlungshintergrund, sondern stellt sein Schauspiel in die Tradition des spanischen Barockdramas. Der Triumph der Liebe über das – bereits korruptierte – Ehrgesetz impliziert zum einen die Überwindung des spanischen Barockdramas durch die 'Romantik' und symbolisiert zum anderen eine Gesellschaftsutopie, in der die Liebe als höchster Wert figuriert, die *nobleza de corazón* der *nobleza de sangre* überlegen oder aber zumindest gleichgestellt ist und deren erster Bürger durch den Troubadour Macías inkarniert wird.

<sup>1113</sup> Der Rückzug in ein Kloster wäre ihr im Rahmen des Ehrgesetzes möglich.

<sup>1114</sup> In den Augen Fernán Pérez' dagegen, der nicht um die absolute Liebe weiß, ist nicht die Liebe die Siegerin, sondern die Ehre, wie seine das Drama beschließenden Worte deutlich werden lassen: "Ya se lavó en su sangre mi deshonra" (IV: 280, 296).

### 5.2.4 Historische und nationale Gegenstände: Historisch-nationale Persönlichkeiten

Larras Schauspiel, das vom Autor explizit als *drama histórico* bezeichnet wird,<sup>1115</sup> basiert auf einem national-historischen Hintergrund. Die Handlung spielt zu Beginn des 15. Jahrhunderts im andalusischen Andújar, und sowohl don Enrique de Villena als auch Macías sind historisch bzw. historisch-legendär überlieferte Persönlichkeiten, deren Lebenswege sich jedoch in der Realität vermutlich nicht gekreuzt haben.<sup>1116</sup> Anders als in Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* aber spielt die Historie hier eine sekundäre Rolle. Larra bedient sich lediglich historisch-legendärer Figuren, ohne ein konkretes historisches Ereignis in den Mittelpunkt des Dramas zu stellen.<sup>1117</sup> Die dichterische Freiheit im Umgang mit dem historischen Stoffes wird durch die Überlieferung verschiedener literarischer Bearbeitungen der Legende des Troubadours Macías – bekannt als "el español más amante" (Bances Candamo) – begünstigt,<sup>1118</sup> wobei Gonçalo Argote de Molinas "versión legendaria y novelesca" (Varela Jacome 1967: 26) allgemein als Larras Hauptquelle gilt.<sup>1119</sup> Das Interesse des Autors konzentriert sich eindeutig auf den Charakter des

<sup>1115</sup> Zu Larras theoretischen Ausführungen zum Genre des historischen Dramas vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>1116</sup> Während die *Gran Enciclopedia de España* (12: 5958) angibt, Macías sei zwischen 1340 und 1370 geboren und 1414 oder 1434 gestorben, werden die Lebensdaten Enrique de Aragóns, Marqués de Villena im *Diccionario enciclopédico Espasa* (3: 920) mit 1384-1434 beziffert. Auch Larras Roman *El Doncel de don Enrique el Doliente* (1834) widmet sich – mit größerer Ausführlichkeit – diesen beiden historischen Persönlichkeiten. Siehe dazu Penas Varela (1992) und Kloss (2003).

<sup>1117</sup> Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 41f.) sehen den eigentlich historischen Fakt des Dramas darin, "[...] que don Enrique de Villena, obsesionadamente ambiciona el maestrazgo de Calatrava y, a fin de conseguirlo, se divorcia de su esposa doña María de Albornoiz". Dieses Detail, welches in Larras Roman ausführlicher behandelt wird, führt hier zu dem vor Beginn der Dramenhandlung liegenden Bruch don Enriques mit seinem Knappen Macías und stellt eine grundlegende Ursache der dramatischen Verwicklung dar. Vgl. II (221f.).

<sup>1118</sup> Zu den möglichen Quellen Larras vgl. Anm. 158. Es ist davon auszugehen, daß Larra auch die beiden Dramen von Lope de Vega und Bances Candamo bekannt waren. Zu einem Vergleich dieser Dramen mit *Macías* siehe Torres Nebrera (1990: 75-78).

<sup>1119</sup> Gonçalo Argote de Molina (1975) berichtet in Kapitel CXLVIII seiner aus dem Jahre 1588 datierenden *Nobleza de Andalucía* unter dem Titel "Macías el enamorado muere en Arjonilla, y historia de sus Amores" (272r-273r) von Macías' Liebe zu einer Dame am Hofe des Königs Don Enrique de Villena, Maestre de Calatrava, und der Vermählung dieser Dame mit einem "principal hidalgo de Porcuna" (272r) in Macías' Abwesenheit. Don Enrique de Villena aber weiß in dieser Version nicht um die Liebe zwischen Macías und der namenlos bleibenden Dame. Nach Macías' Rückkehr an den Hof don Enriques verleihen die Liebenden ihrer Liebe in heimlichen Briefen Ausdruck, was dem Ehemann nicht verborgen bleibt. Da er jedoch nicht wagt, einen von don Enrique Begünstigten zu töten, wendet er sich an den König persönlich, welcher Macías die heimliche Beziehung verbietet. Aber auch dieses Verbot kann nichts gegen die Liebe ausrichten, so daß don Enrique de Villena Macías schließlich nach Arjonilla bringen und dort einkerkern läßt. Aus dem Gefängnis tönen Macías' Klagelieder ("canciones lastimosas", 272v) und noch immer erhält seine Angebetete Liebesbriefe von ihm, weshalb sich der Ehemann entschließt, seinen Widersacher endgültig auszuschalten. Er reitet nach Arjonilla und tötet Macías mit einer Lanze, die er durch das Fenster des Gefängnisses schleudert. Aus dieser literarisierten Version de Molinas übernimmt Larra allem Anschein nach die Begegnung der historischen Persönlichkeit don Enrique de Villenas mit der historisch-legendär überlieferten Figur Macías'. Vgl. dazu einen der einleitenden Sätze des Kapitels CXLVIII: "Era esta sazón Maestre de Calatrava don Enrique de Villena famoso por sus curiosas letras, cuyo criado era Macías ilustre por la constancia de sus Amores" (272r).

Protagonisten, der Larra als Projektionsfigur dient,<sup>1120</sup> sowie auf die Figur der Elvira, die gegenüber den Quellen die meisten Veränderungen erfährt. Don Enrique de Villena dagegen spielt im Drama eine eher periphere Rolle, während seine Person in Larras Roman *El doncel de don Enrique el Doliente* deutlich stärker herausgearbeitet wird.<sup>1121</sup>

Der (pseudo)historischen Handlung ist mit dem Kampf des Individuums gegen eine absolute und autoritäre Macht – ähnlich wie schon in Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* – ein starker Bezug zur historischen Gegenwart des Autors inhärent, weshalb das Drama noch 1833 von der spanischen Zensur verboten wurde:

En 1833 la censura prohibió la representación de *Macías*, pieza del joven y conocido periodista Mariano José de Larra, por el odioso papel que en ella representaban los nobles tiránicos del siglo XV, en los cuales el público habría podido entrever alusiones a la situación política de la España contemporánea. (Caldera 2001: 69)

Die von Larra geübte Sozialkritik, die über die dekadenten Figuren Enrique de Villenas und Fernán Pérez' transportiert wird,<sup>1122</sup> bezieht sich dementsprechend weniger auf die im Drama dargestellte Zeit des spanischen Mittelalters als vielmehr auf das Spanien des frühen 19. Jahrhunderts<sup>1123</sup>:

In Macías's destiny Larra figures the frustration of bourgeois revolutionary initiative in a social world pervasively controlled by feudal power structures; by giving voice to Macías's subjective existence, to 'el frenesí de su loca pasión', the author represents the historical situation of the Spanish liberals in the first decades of the nineteenth century. (Kirkpatrick 1988: 57)<sup>1124</sup>

Dabei werden die einzelnen Figuren im Sinne Friedrich Schlegels durchaus historisch und nicht mythologisch behandelt.

### 5.2.5 'Romantische' Melancholie: Sehnsucht nach dem Unendlichen (Macías) und innere Zerrissenheit (Elvira)

<sup>1120</sup> Varela Jacome (1967: 27f.) erkennt in Macías gar autobiographische Züge des Autors.

<sup>1121</sup> Zu Larras *El Doncel de don Enrique el Doliente* vgl. jüngst Kloss (2003).

<sup>1122</sup> Auch Marrast (1978: 37) erkennt in Larras Schauspiel eine revolutionäre Tendenz: "La révolte de Macías met en question, pour la première fois, une série de notions morales tenues pour intouchables: autorité absolue du père sur ses enfants, privilèges de la noblesse, impossibilité de mésalliance, supériorité de l'aristocratie du sang, infériorité congéniale de la femme, nécessité de sacrifier l'amour au devoir."

<sup>1123</sup> Vgl. außerdem Penas Varela (1992: 145), der die in Larras Drama dargestellte "sociedad estamental de la Castilla del siglo XV" ebenfalls für eine "metáfora de la [sociedad] de su propia época" hält.

<sup>1124</sup> Das spanischsprachige Zitat entstammt Larras vorangestellten "Dos palabras" (190).

Sowohl Macías als auch Elvira werden vom Autor melancholisch gezeichnet. Macías' Melancholie resultiert aus der Unerreichbarkeit seiner Geliebten, die mit einem anderen Mann vermählt ist, und kommt erst im Moment der absoluten Ausweglosigkeit – im Gefängnis – zum Ausdruck (vgl. IV: 267f., 69-91). Sie erwächst aus einer troubadouresken Situation<sup>1125</sup> – der Liebe zu einer verheirateten Dame, Elvira –, aber im Unterschied zum mittelalterlichen Troubadour gibt Macías sich nicht mit der Sehnsucht nach der Geliebten zufrieden, sondern strebt eine Verwirklichung seiner Liebe zu Elvira an.<sup>1126</sup> Macías' Melancholie läßt sich als Sehnsucht nach dem Unendlichen – der absoluten Liebe – und damit als 'romantisch' bestimmen, wenngleich sie nicht aus einem inneren Konflikt resultiert, und artikuliert sich in seiner Todessehnsucht, die ihn im letzten Akt des Dramas beherrscht und letztlich dazu führt, daß er seinen Feinden freiwillig in die Arme läuft.

Elviras Melancholie dagegen gründet in ihrem inneren Konflikt zwischen Ehre und Liebe. Sie fühlt sich zerrissen zwischen ihrem Anspruch, nicht gegen die verinnerlichten gesellschaftlichen Normen zu verstoßen,<sup>1127</sup> und ihrer absoluten Liebe zu Macías:

The passion that seeks realization in union with Macías is held in check by Elvira's own will to preserve her honor, that is, by a counterposing desire to conserve her social identity as a virtuous woman. (Kirkpatrick 1988: 54)<sup>1128</sup>

Allerdings gibt sie sich der daraus resultierenden Melancholie nicht klagend hin, sondern versucht, ihre Situation aktiv zu verändern. In diesem Bestreben tötet sie sich schließlich selbst und überwindet – zugunsten ihrer Liebe zu Macías – ihre Unterwerfung unter das Gesetz der Ehre und damit ihren inneren Konflikt. Elviras Melancholie, die abschließend in ihren Freitod mündet, entspricht demnach dem frühromantischen Melancholie-Verständnis der Schlegel-Brüder.

<sup>1125</sup> Auch daß der Protagonist seiner Melancholie in *Arte mayor*-Versen Ausdruck verleiht (IV: 267f. 69-91), verweist auf die Troubadour-Dichtung und somit auf die troubadoureske Situation Macías'.

<sup>1126</sup> Macías' Verhältnis zu Elvira unterscheidet sich insofern von der eines Troubadours als er Elvira bereits vor ihrer Ehe mit Fernán Pérez geliebt hat.

<sup>1127</sup> Kirkpatrick (1988: 54) beschreibt diesen Anspruch als "the internalized reflection of female subordination". Dabei darf Elviras soziale Rolle als Tochter und Ehefrau aber nicht außer acht gelassen werden, aus der Verpflichtungen resultieren, die auf Macías nicht zutreffen und eine ähnliche Radikalität verhindern.

<sup>1128</sup> Kirkpatrick's (1988: 56) Kritik an Elviras Verinnerlichung ihrer Frauenrolle als Objekt männlicher Interessen, die sie daran hindert, ähnlich wie Macías von einem autonomen Standpunkt aus zu handeln – "Her concern with her honor reflects her self-identification with the concept of her body as an object of male possession strictly regulated by social rules." –, erscheint als ungerechtfertigt, kommt doch den 'romantischen' Autoren das Verdienst zu, diesen Konflikt der Frau innerhalb der patriarchalen Gesellschaft erstmals literarisch darzustellen.

### 5.2.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Feudalmacht und Ehrgesetz als irdische Schicksalsmächte

In *Macías* ist das Schicksal nicht kosmologisch, sondern gesellschaftlich determiniert. So liegt das Schicksal des Protagonisten in den Händen von don Enrique de Villena, der die (irdische) Feudalmacht repräsentiert<sup>1129</sup> und Macías zunächst begünstigt, ihn aber schließlich, nachdem dieser sich gegen ihn gewandt hat, fallen läßt und durch Fernán Pérez ersetzt, der sich seinem Willen leichter fügt.<sup>1130</sup> Don Enrique spricht selbst davon, dem charismatischen und rebellischen Charakter Macías' ausschließlich seine Macht entgegensetzen zu können, an der Macías, der selbst nicht adliger Herkunft ist, nicht partizipiert:

A su impetuoso carácter,  
a su indomable pujanza  
opondré el poder [...] (II: 222, 159-161)

Demnach ist es kein überirdisches Schicksal, sondern don Enriques feudale Macht, die das diesseitige Glück Macías' verhindert.<sup>1131</sup>

Elviras Schicksal dagegen manifestiert sich im Ehrgesetz, das eine gesellschaftliche Konvention darstellt, die Elvira als einen absoluten Wert verinnerlicht hat. Bereits im ersten Akt löst sie ihr Wort, sich Fernán Pérez zu vermählen, falls Macías nicht rechtzeitig vor Ablauf der Frist zurückkehrt, mit den Worten ein:

[...]  
si mi palabra empeñé,  
mi palabra cumpliré.  
(¡Y aunque muera, ingrato!). (I: 203, 282-284)

Nach der Hochzeit erhebt sich ihr Ehemann, Fernán Pérez, zum Wächter ihrer – und seiner – Ehre, und damit zur symbolischen Inkarnation des Ehrgesetzes, ohne aber als symbolische Schicksalsmacht Elviras zu fungieren, die vielmehr weiterhin durch ihr eigenes Ehrverständnis

<sup>1129</sup> Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 43) sehen in don Enrique das Symbol eines "sino tiránico y fatal", eine These, die sich sowohl auf seine absolute (irdische) Autorität innerhalb des Dramas als auch auf die ihm von seinem Bediensteten zugeschriebenen magischen Kräfte stützt. Seine (Schicksals)Macht aber erstreckt sich im wesentlichen auf Macías, nicht auf Elvira.

<sup>1130</sup> Vgl. II (221f. 127-163).

<sup>1131</sup> Der Dialog zwischen don Enrique und Fernán Pérez im zweiten Akt macht im Nachhinein deutlich, daß die Ereignisse des ersten Aktes, die zur Hochzeit Elviras mit Fernán Pérez führen, nicht von Schicksal oder Zufall gelenkt worden sind, sondern von don Enrique.

verkörpert wird. Aus dem Widerstreit zwischen dem schicksalhaften Ehrgesetz und Elviras Liebe zu Macías resultiert ihr innerer Konflikt, den sie erst im vierten Akt durch ihren Selbstmord, mit dem sie sich zu ihrer – außerehelichen – Liebe zu Macías bekennt, überwindet: "[...] mi amor se salve, / ya que imposible fue salvar mi honra" (IV: 274, 218f.).

Die unendliche 'romantische' Liebe zwischen Macías und Elvira ist demnach den endlichen Schicksalsmächten der feudalen Macht und der Ehre überlegen, auch wenn die Protagonisten diese Liebe erst im Tode verwirklichen können.<sup>1132</sup> Demzufolge waltet in Larras Drama kein transzendentes Schicksal;<sup>1133</sup> die durch die irdischen Schicksalsmächte transportierte sozialkritische Perspektive des Autors jedoch, welche die Rebellion des Individuums gegen die Willkür des *Antiguo Régimen* fokussiert und damit ein zeitgenössisches Problem der spanischen Gesellschaft aufnimmt,<sup>1134</sup> entspricht einer liberal-revolutionären 'Romantik' in der Tradition der 'romantischen' Dramen Victor Hugos. Die von Friedrich Schlegel geforderte transzendente Auflösung wird im gemeinsamen Liebestod der beiden Protagonisten zumindest angedeutet, wenngleich Larra auf eine christliche Symbolik verzichtet.

### 5.2.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Prinzip der Mischung

Das Prinzip der Mischung, das Larra alias Fígaro selbst als Merkmal des ('romantischen') historischen Dramas benennt – "mezclados, como en el mundo, reyes y vasallos, grandes y pequeños, intereses públicos y privados" (Larra 1968: 537) –, findet sich sowohl in den zentralen *dramatis personae*, deren Palette von Enrique de Villena, der Adel und Macht vereint, über Fernán Pérez, der zwar Macht, aber kein Geld besitzt, und Nuño, einen reichen Vertreter des Bürgertums, sowie dessen Tochter Elvira bis hin zu Macías, einem bürgerlichen Intellektuellen, der weder Geld noch Macht besitzt, reicht.<sup>1135</sup> Insofern bildet Larras Drama die feudale

<sup>1132</sup> Damit erscheint Larras Drama in gewisser Weise als konsequente Weiterführung des *Alarcos* von F. Schlegel, in welchem der Titelheld zu spät erkennt, daß die unendliche Liebe einen höheren Wert darstellt als die Ehre. Zu F. Schlegels 'romantischem' Drama, welches den Inhalten des Barock demzufolge noch näher steht, siehe Kapitel 3.3.

<sup>1133</sup> Penas Varela (1992: 124) sieht den Grund hierfür wiederum in der Larras Drama zugrundeliegenden Aristotelischen Poetik: "Larra, sin embargo, [...] no somete totalmente el desarrollo de la acción y el fatal desenlace a la fuerza del destino. Más bien, y en una línea muy aristotélica, buscando siempre la verosimilitud de los acontecimientos acaba supeditando aquel a causas o agentes racionales y concretos."

<sup>1134</sup> Zu Larras Sozialkritik vgl. auch Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 46): "Ambos protagonistas, Macías y Elvira, son prisioneros y víctimas de un sistema social que les relega a una condición más peculiar de objetos que de seres, los cuales sólo adquieren valor en relación con personas de reputación social establecida [...]"

<sup>1135</sup> Mit dem Dialog zwischen Rui Pero und einem Paje don Enriques im zweiten Akt, der don Enriques Neigung zu Zauberei und Astrologie thematisiert und das Dramengeschehen aus dem Blickwinkel der gesellschaftlich am



Gesellschaft als Mikrokosmos ab.

Darüber hinaus wird das Dramengeschehen von verschiedenen Gegensätzen geprägt. Der zentrale, die Handlung determinierende Antagonismus besteht zwischen der absoluten Liebe Elviras und Macías' auf der einen und dem *Antiguo Régimen* mit seinen Gesetzen und Konventionen auf der anderen Seite. In diesem Kontext erscheinen die Protagonisten als Gefangene der irdischen Welt, in der ihre Liebe unmöglich ist und aus welcher sie nur in die Freiheit des Todes und des Unendlichen entfliehen können, das den einzigen Ort darstellt, an dem sie ihre 'romantische' Liebe realisieren können. Dieser Antagonismus reflektiert auch den Gegensatz von Individuum und (Feudal)Gesellschaft,<sup>1136</sup> so daß sich die in das Jenseits gerettete Liebe der Protagonisten als Utopie einer anderen, menschlicheren Gesellschaft interpretieren läßt, die dem Individuum eigene Rechte einräumt, die absolute Liebe über gesellschaftliche Konventionen erhebt und die Freiheit als zentralen Wert ansieht. Die gegensätzliche Konzeption der Figuren Fernán Pérez' und Macías' reflektiert den Antagonismus zwischen Liebe und Gesellschaft *en detail*: während Macías als Inkarnation des Liebenden erscheint, ist Fernán Pérez der Liebe gar nicht fähig, sondern stets nur darauf bedacht, die für seine Karriere am Hof don Enriques richtigen Entscheidungen zu treffen.

#### 5.2.8 *Priorität des Gefühls*: Emotionale Wirkung und Handlungslogik

In einem Drama, in welchem die Liebe über die Gesellschaft triumphiert, spielen Gefühle erwartungsgemäß eine große Rolle und werden vom Autor dementsprechend als Triebfedern der Handlung eingesetzt. Entsprechend werden don Enriques Handlungen gegen den innerhalb der feudalen Gesellschaftshierarchie unter ihm stehenden Protagonisten durch Neid und Eifersucht ausgelöst, wie auch Casaldueiro (1979: 204) konstatiert:

El doncel es inteligente, pero además es fuerte y firme. Al lado de su inteligencia está la voluntad apasionada. Por eso el maestre le admira y le envidia: los celos que siente sólo pueden satisfacerse con la muerte.

---

niedrigsten stehenden Bediensteten reflektiert, fügt Larra außerdem eine Szene in das Drama ein, die ausschließlich den Angestellten gewidmet ist (vgl. II: 224-228).

<sup>1136</sup> Insbesondere der Kontrast der zwei Hochzeiten des Dramas reflektiert diesen grundlegenden Gegensatz: während sich die – hinter der Szene zelebrierte – Hochzeit zwischen Fernán Pérez und Elvira mit Serrano Asenjo (2000: 348) als "contrato", de modo que significa un simple asunto de interés" zwischen Fernán Pérez und Nuño bezeichnen läßt, entspricht die das Drama beschließende und auf der Bühne dargestellte Todeshochzeit dem freien Willen der beiden Liebenden.

Nuño, Elviras Vater und reicher Vertreter des an der Macht nicht beteiligten Bürgertums, verheiratet seine Tochter aus Verlangen nach irdischer Macht mit Fernán Pérez, der als *hidalgo* zwar an der Macht partizipiert, aber verarmt ist. Dieser wiederum begehrt Elvira im wesentlichen aus Motiven der Geldgier, fühlt sich aber zugleich von der Schönheit Elviras angezogen.<sup>1137</sup> Diese eher negativ konnotierten Gefühle konfrontiert Larra mit der selbstlosen, absoluten Liebe zwischen Macías und Elvira, die keine materiellen Interessen kennt und auch nicht von äußerer Schönheit ausgelöst wird, sondern einzig auf inneren Werten beruht.

Elviras Liebe zu Macías schlägt allerdings zu Dramenbeginn – als sie von ihrem Vater erfährt, daß dieser bereits verheiratet sein soll – in Eifersucht und Rache um:

ELVIRA:            ¡Oh cuánto tarda, cuánto  
                         el instante feliz de la venganza! (I: 212, 505f.)

Ihre Entscheidung, den verhaßten Fernán Pérez aus Rache an ihrem Geliebten auf der Stelle zu heiraten, nachdem sie ein ganzes Jahr auf die Rückkehr ihres Geliebten gewartet hat, wirkt – rational betrachtet – unwahrscheinlich, erfüllt aber die dramatische Funktion der Hamartia und dient Larra als Auslöser des Dramengeschehens. Auch Macías' Verhalten im vierten Akt, als er plötzlich dem in das Gefängnis eindringenden Fernán mit den Worten entgegenstürzt: "[...] corro a su encuentro; más gloriosa / sea mi muerte" (IV: 276, 263f.), erwächst nicht aus rationalen, sondern emotionalen Beweggründen,<sup>1138</sup> denn aus rationaler Sicht wäre es für den Protagonisten sinnvoller gewesen, seinen Gegenspieler im Kerker zu erwarten. Ein solches Vorgehen hätte ihm ein ansatzweise faires Duell und damit eine reale Chance auf den Sieg gesichert. Seinen Gefühlen verleiht Macías in seinem Gefängnismonolog (IV: 267f.) Ausdruck, der keine handlungsforcierende Funktion erfüllt, sondern primär der Darstellung der Innenwelt des Protagonisten dient und sich somit der Arie annähert.<sup>1139</sup>

Dennoch sind dem Drama sowohl Handlungslogik als auch Spannung immanent. Spannung wird insbesondere durch den Faktor Zeit produziert, der wiederum von mehreren, immer kürzer werdenden Fristen determiniert wird. Die Macías gesetzte Einjahresfrist endet zwar

<sup>1137</sup> Vgl. Fernán Pérez in I (203, 265f.): "Tan hermosa / sois, asombro del sentido [...]".

<sup>1138</sup> Auch die bisherigen Deutungsvorschläge der Forschung fallen unbefriedigend aus, denn weder ist Macías Tod durch die Schergen Fernán Pérez' ruhmreich, noch verdient er sich dadurch, daß er seinem sicheren Tod in die Arme rennt, die Liebe Elviras. Diese Aktion des Protagonisten ist wohl vielmehr aus der Dominanz seiner Affekte über den Verstand zu interpretieren.

<sup>1139</sup> Vgl. auch Penas Varela (1992: 136), der dem Monolog don Enriques im zweiten Akt (II: 215-218) eine ähnliche Funktion zuschreibt: "Ambos monólogos suponen una especie de paréntesis en el desarrollo de la acción." Im Gegensatz dazu läßt sich Elviras Monolog im ersten Akt (I: 213) als Reflexions- und Entscheidungsmonolog deuten.

bereits im zweiten Akt, wird aber zu Beginn des dritten Aktes von einer Eintagesfrist abgelöst, denn don Enrique hat das Duell zwischen dem Troubadour und Fernán Pérez auf den folgenden Tag festgesetzt, wie Elvira und das Publikum von Beatriz erfahren (vgl. II: 241). Während Macías diese Frist untätig im Gefängnis zubringen muß,<sup>1140</sup> will don Enrique sie dazu nutzen, das Duell doch noch zu verhindern, da Fernán Pérez dem waffengewandten Macías zu unterliegen droht:

ENRIQUE:            [...]  
                          Yo veré si hallo algún medio  
                          de evitar, honroso y justo,  
                          el duelo; mas por si al cabo  
                          no se encontrase ninguno,  
                          disponeos, que es valiente. (III: 256, 359-363)<sup>1141</sup>

Die letzte und kürzeste Frist schließlich wird den Liebenden zum Verhängnis. Als Fernán Pérez erkennt, daß Elvira nicht ihn, sondern Macías liebt, kommt es zur letzten, entscheidenden Peripetie des Dramas: Fernán Pérez will das Duell mit Macías selbst verhindern und befiehlt seinem Bediensteten: "Alvar, cuatro hombres buscadme... / ¿Me entendéis? Dentro de una hora..." (III: 262, 529f.).<sup>1142</sup> Diese einstündige Frist schwebt im vierten Akt drohend über den die Flucht hinauszögernden Liebeserklärungen Elviras und Macías' im Turm und führt schließlich – auch weil don Enrique, Nuño und die anderen, von Beatriz alarmiert, zu spät eintreffen – zur tragischen Katastrophe.<sup>1143</sup> Diese drei immer kürzer werdenden Fristen schreiben dem Drama eine spannende Finalstruktur ein.

Zu der trotz Handlungslogik und spannender Finalstruktur unumstritten starken emotionalen Wirkung auf das Publikum trägt des weiteren das häufige Beiseite-Sprechen der Protagonisten bei. Da diese Sentenzen nicht für andere Dramenfiguren, sondern primär für das Publikum bestimmt sind, durchbrechen sie die Handlungsebene des Dramas und tragen zu einer

<sup>1140</sup> Larra legt don Enrique selbst den Begriff *plazo* in den Mund:

ENRIQUE:            Vos, Rui Pero,  
                          dejad al insolente asegurado  
                          en la torre, y de allí ved que no salga  
                          hasta que llegue del combate el plazo. (III: 256, 351-354)

<sup>1141</sup> In diesen Versen wird deutlich, daß Enrique de Villena nicht der treue Gesetzeshüter ist, als welchen Serrano Asenjo (2000: 347) ihn darstellt: "[...] sin embargo, representa la ley, de manera que es el garante del duelo, sin que participe en la conspiración de Vadillo para matar al trovador."

<sup>1142</sup> Erst hier endet der dritte Akt, der sich mit Penas Varela (1992: 122) als "crescendo imparable de la tensión dramática" charakterisieren läßt.

<sup>1143</sup> Aus unendlicher Perspektive aber symbolisiert die irdische Katastrophe Harmonie, Erlösung und Freiheit für die Liebenden. Siehe auch Kapitel 5.2.14.

Identifikation der Zuschauer mit der jeweiligen Figur bei. Zudem können diese *Apartes* im Gegensatz zum Dialog zwischen den handelnden Figuren als unverstellter, wahrer Diskurs bestimmt werden.<sup>1144</sup> Überhaupt werden die Emotionen der Figuren insbesondere sprachlich transportiert, wie bereits Penas Varela (1992: 137) aufzeigt:

Las fuertes pasiones que dominan a los personajes se plasman en un discurso vehemente y emotivo que encuentra en la exclamación y en la interrogación un cauce para el desahogo de las enormes tensiones a las que se hallan sometidos.

Schließlich eignet dem mit dem Tod der Liebenden einhergehenden und bereits als Hochzeitsbild interpretierten "*cuadro final*" (280) eine intensive emotionale Wirkung: die *dramatis personae*<sup>1145</sup> umringen das tote Liebespaar und die Szene wird stimmungsvoll durch – symbolisch auf die Hochzeit verweisende – Fackeln erleuchtet.

### 5.2.9 *Organische Form*: Neoklassizistische Form vs. 'romantischer' Inhalt

Larras Drama, das *in medias res* einsetzt und ohne umfangreiche Exposition<sup>1146</sup> auskommt, ist ausschließlich in Versen verfaßt<sup>1147</sup> und in vier Akte gegliedert.

Daß sich das Drama formal nicht wesentlich von der klassischen bzw. neoklassizistischen Doktrin entfernt, wie in der Forschung bereits vielfach konstatiert und kritisiert worden ist,<sup>1148</sup> läßt sich sowohl auf die dargestellte Handlung als auch auf Larras Festhalten an der *vraisemblance* zurückführen. So bleibt die Einheit des Ortes grundsätzlich gewahrt: die Handlung spielt im andalusischen Andújar, in verschiedenen Innenräumen des weiträumigen Palastes Enrique de Villenas. Dieser stellt mit Penas Varela (1992: 129) eine Art "macroespacio" dar. Jeder Akt zeigt ein neues Interieur, der Schauplatz wechselt aber niemals innerhalb eines

---

<sup>1144</sup> Siehe auch Penas Varela (1992: 135).

<sup>1145</sup> Es handelt sich zugleich um die Szene mit den meisten *personajes*.

<sup>1146</sup> Als solche dient im wesentlichen der erste Dialog des Dramas zwischen Nuño und Fernán Pérez, der aber zugleich von zentraler Bedeutung für das Handlungsgeschehen ist.

<sup>1147</sup> Zum polymetrischen Versschema des Dramas siehe Varela Jacome (1967: 30ff.), Torres Nebrera (1990: 10ff.), Lorenzo-Rivero / Mansour (1990: 51ff.) bzw. Penas Varela (1992: 141f.).

<sup>1148</sup> Insbesondere Casaldueiro (1979: 198) kritisiert die konservative Form des Schauspiels heftig. Calderas (2001: 70) Ansicht, Larras *Macías* sei eine *refundición (clasicista)*, erscheint trotz der verschiedenen barocken Dramenvorlagen übertrieben. Schließlich aber hält auch er Larras Drama für "una pieza exquisitamente romántica" (Caldera 2001: 74).

Aktes.<sup>1149</sup> Auch die Zeit des Dramas überschreitet die Dauer von 24 Stunden nicht: das Geschehen spielt am Tage der Hochzeit von Elvira und Fernán Pérez, der zugleich den Ablauf der Macías gesetzten Frist markiert, und währt nur wenige Stunden. Aus dieser bewußt gewählten zeitlichen Dichte resultiert nicht zuletzt die dem Drama eingeschriebene Spannung.<sup>1150</sup> Da Larra auf Nebenhandlungen, wie sie spätere Dramen der spanischen 'Romantik' aufweisen, verzichtet<sup>1151</sup> und die Handlung des Dramas sich auf die Liebe zwischen Elvira und Macías und ihren Triumph über die feindlich gesinnte Feudalgesellschaft konzentriert, bleibt auch die Einheit der Handlung gewahrt.<sup>1152</sup>

Damit steht Larras *Macías* dem neoklassizistischen Dramenmodell formal näher als *La conjuración de Venecia* von Martínez de la Rosa, nähert sich dafür aber inhaltlich stärker dem 'romantischen' Drama, so daß Inhalt und Form in keinem organischen Verhältnis zueinander stehen, denn die unermüdliche Rebellion des Protagonisten gegen die gesellschaftlichen Normen wird in der strengen Form des Schauspiels nicht reflektiert.<sup>1153</sup>

#### 5.2.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Schaffung eines historischen Ambientes

Im Gegensatz zu Francisco Martínez de la Rosa verzichtet Larra in *Macías* weitgehend auf eine pittoreske Einbeziehung anderer Künste – wie Musik, Tanz u.ä. – in die dramatische Darstellung sowie auf spektakuläre Szenen bzw. Bühnenbilder, obwohl er in seiner Rezension zur *Conjuración de Venecia* gerade die pittoresken Schauplätze und deren Realisierung bei der Madrider Premiere lobt.<sup>1154</sup> Vielmehr setzt Larra sein Drama in den vorangestellten "Dos

<sup>1149</sup> Diese Behandlung der Einheit des Ortes entspricht zwar nicht der neoklassizistischen Poetik, wohl aber deren gemäßigten Version, wie sie auch Francisco Martínez de la Rosas vertritt und in seiner *Conjuración de Venecia* realisiert.

<sup>1150</sup> Vgl. auch Penas Varela (1992: 133), nach dessen Dafürhalten die Spannung durch die Suggestion von Simultaneität – insbesondere im zweiten, dritten und vierten Akt – zusätzlich gesteigert wird: "Es de destacar en el drama la tendencia a hacer simultáneas acciones que se desarrollan en escena y en ciertos espacios latentes conectados directamente con esta."

<sup>1151</sup> Eine Ausnahme bildet das bereits mehrfach erwähnte Gespräch Rui Peros mit einem *paje* don Enriques, welches dem Interesse don Enriques für die Astrologie gilt und keinen direkten Bezug zum Dramengeschehen aufweist (vgl. II: 224-228).

<sup>1152</sup> Vgl. auch Penas Varela (1992: 124): "Larra [...] construy[e] una única acción, renunciando a elementos secundarios o paralelos [...]."

<sup>1153</sup> Penas Varela (1992: 128) aber weist zu Recht darauf hin, daß der letzte Akt eine organische Komplementarität von Ort und Handlung aufweist, denn die Dunkelheit, Leere und Einsamkeit des Gefängnisses "está en consonancia con la tristeza y desesperada impotencia de los protagonistas".

<sup>1154</sup> Zu Larras Rezension der Madrider Premiere der *Conjuración de Venecia* siehe Kapitel 5.1.

palabras" dezidiert von der für ihre spektakulären Effekte bekannten Gattung des Melodramas ab<sup>1155</sup>.

¿Es un drama mixto, de grande espectáculo, perteneciente al género bastardo introducido en la literatura a fines del siglo pasado? No hay en él grandes efectos levantados sobre débiles fundamentos, no hay escenas de imponente y charlatanesca fraseología, no hay tempestades, no hay horrendos crímenes. (189f.)

Entsprechend konstatiert die Forschung einhellig den Mangel 'romantischer' Aufführungseffekte, so bspw. Varela Jacome (1967: 26):

En la escenografía del drama faltan la minuciosidad, la tendencia al cuadro, la preocupación pictórica, características del teatro romántico.<sup>1156</sup>

Dennoch weist Larras Drama zumindest einige erwähnenswerte theatralische Details auf, wie das als Bühnenbild des zweiten Aktes fungierende Zimmer don Enriques, das mit seinem Interieur auf die im folgenden thematisierte Intellektualität don Enriques verweist, die epochentypisch illustriert wird:

*Cámara de don Enrique de Villena. [...] Mesa, escribanía, libros, papeles, reloj de arena, instrumentos de matemáticas, química, etc.* (II: 215)

Auch das maskierte Auftreten des Titelhelden in diesem zweiten Akt läßt sich als theatralisch wirkungsvoll einschätzen (vgl. II: 228ff.).<sup>1157</sup> Das Dekor des dritten Aktes verweist durch "ventanas [...] con vidrios de colores al uso del tiempo, de gusto gótico" (III: 240) auf durchaus pittoreske Weise auf die historische Epoche der Dramenhandlung. Im vierten Akt wiederum ist es die Beleuchtung, die eine malerisch-stimmungsvolle Wirkung des Bühnenbildes erzeugt: die Szene ist die ganze Zeit über ausschließlich von "una lámpara encendida" (IV: 265) erleuchtet, welche die bedrückende Stimmung des Gefängnisses unterstreicht. Nach dem Tod der Liebenden treten don Enrique, Nuño, Beatriz, Fortún u.a. mit Fackeln auf, die das abschließende *Tableau vivant* des Dramas, das vom Autor explizit als "*cuadro final*" (IV: 280) bezeichnet wird, in feierlichem und symbolisch aufgeladenem<sup>1158</sup> Licht erstrahlen lassen.

<sup>1155</sup> Von dem Genre des 'romantischen' Dramas ist in den "Dos palabras" keine Rede.

<sup>1156</sup> Im Vergleich mit Larras Roman fügt Varela Jacome (1967: 28) hinzu: "El drama *Macías* carece de color local, de la imaginación pintoresca, de la fuerza evocadora de la novela de Larra."

<sup>1157</sup> Schon Rugiero war bei seinem ersten Auftritt in der *Conjuración de Venecia* maskiert (vgl. Kapitel 5.1).

<sup>1158</sup> Die Fackeln verweisen auf die Todeshochzeit der Protagonisten.

Darüber hinaus unterstützt die Kleidung der *dramatis personae* die pittoreske Wirkung des Dramas: insbesondere im zweiten Akt spielt sie, vor dem Hintergrund der Hochzeit Elviras mit Fernán Pérez, eine zentrale Rolle. Hier steht die festliche Kleidung des Brautpaares und seiner Gäste im Kontrast zu Macías und Fortún, die als bewaffnete Ritter auftreten. Auch im vierten Akt wird Elviras Kleidung besonders hervorgehoben:

[...] aparece Elvira cubierta con un manto negro, y debajo de blanco, sencillamente; de una cinta negra trae colgada una cruz de oro al cuello. (IV: 269)

Während sich das Weiß als Symbol ihrer Unschuld interpretieren läßt und im Kontext der späteren Todeshochzeit mit Macías steht, verweist das Schwarz des Umhangs auf Elviras nahen Tod. In diesem letzten Akt spielen außerdem – ähnlich wie in der Grabszene in *La Conjuración de Venecia* – Geräusche, die jeweils das Eindringen neuer Personen in den als Gefängnis dienenden Turm ankündigen, eine zentrale Rolle.<sup>1159</sup>

Es läßt sich also konstatieren, daß Larra die pittoreske Dimension in seinem *Macías* zwar vernachlässigt, aber dennoch bestrebt ist, die historische Epoche, in der die Handlung situiert ist, via Bühnenbilder und Kleidung künstlerisch abzubilden.

#### 5.2.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Ohnmacht und *Tableau vivant*

Den Verzicht auf drastische oder effektvolle Momente – "grandes efectos levantados sobre débiles fundamentos" (190) – nimmt Larra ebenfalls in seinen "Dos palabras" vorweg, um zum wiederholten Male eine Tendenz seines Dramas zum Melodramatischen auszuschließen.

Entsprechend lassen sich lediglich die Konfrontation des zurückgekehrten Macías mit dem frisch vermählten Ehepaar, bei der Elvira ohnmächtig wird (II: 238f.), sowie das im Kontrast dazu stehende Dramenende – der durch den Selbstmord Elviras vollendete gemeinsame Liebestod der Protagonisten, der als Hochzeit zelebriert und als *Tableau vivant* in Szene gesetzt wird – als drastisch, wenn auch nicht als genuin 'romantisch' bezeichnen.

#### 5.2.12 Mischung tragischer und komischer Elemente

Obgleich Larras Drama keine komischen Elemente enthält, wird seine Tendenz zur Tragödie

<sup>1159</sup> Vgl. IV (269, 274f., 277 u. 279).

durch den versöhnlichen Ausblick auf die Vereinigung der Liebenden im Tode aufgehoben.

### 5.2.13 "Poetische" Oper. Tendenz zur Oper

Im Zuge der Analyse wurde bereits mehrfach aufgezeigt, daß Larra in seinem Drama auf Elemente verzichtet, die es der Gattung der Oper annähern würden. Lediglich das Thema der absoluten Liebe – und ihr Triumph – sowie die bereits angesprochenen arienähnlichen Monologe don Enriques und Macías' (vgl. Kapitel 5.2.8) weisen tendenziell in diese Richtung.

### 5.2.14 *Auflösung*: Versöhnung

Der als *Tableau vivant* inszenierte und als Hochzeit verklärte Liebestod der Protagonisten symbolisiert die wiederhergestellte Harmonie zwischen den Liebenden und den Triumph der unendlichen Liebe über das Gesetz der Ehre und die Konventionen der feudalen Gesellschaft. Mit ihrer Entscheidung für Macías, die Liebe und den Tod überwindet Elvira ihren inneren Konflikt und damit ihr an das irdische Ehrgesetz geknüpft Schicksal. Auch Macías entzieht sich durch den Tod dem von don Enrique verkörperten irdischen Schicksal und entflieht gemeinsam mit Elvira in die Freiheit des Unendlichen. Insofern läßt sich das Drama mit der Friedrich Schlegelschen Kategorie der Versöhnung beschreiben: die Vereinigung der Liebenden im Tode – noch *vor* der Hochzeitsnacht Elviras mit Fernán – bedeutet die Verwirklichung ihrer absoluten Liebe. Entsprechend kann Macías sterbend sagen: "Muero contento" (IV: 279, 289).<sup>1160</sup> Die metaphysische Pointe der Wiedergeburt kommt allerdings nicht zum Tragen, da der Tod und das jenseits desselben liegende Unendliche nicht christlich verklärt werden.<sup>1161</sup>

Die genuin 'romantische' Botschaft des Triumphes der absoluten Liebe über das dadurch kritisierte Ehrgesetz wird durch die Fernán Pérez in den Mund gelegten letzten Worten des Dramas nur bestätigt, wie auch Shaw (1994b: 306) betont:

No estamos en el Siglo de Oro. Macías y Elvira no mueren porque han ultrajado el honor de Fernán Pérez. Mueren porque han convertido el amor en el único valor existencial; lo único que da un significado a la vida.

<sup>1160</sup> Im Vergleich mit Larras Roman *El doncel de don Enrique el Doliente* interpretiert Serrano Asenjo (2000: 349) den Triumph der Liebe wie folgt: "Puede decirse que en el *Macías* se llega al amor legítimo a través de la muerte; mientras que en *El Doncel*, el amor ilícito conduce a la muerte, o a la locura."

<sup>1161</sup> Eine christliche Symbolik des Liebestodes wird schon durch den Selbstmord Elviras unmöglich.



Das Dramenende symbolisiert demnach den Triumph von Liebe, Freiheit und Tod über die (Feudal)Gesellschaft sowie über Ehre, Autorität und Tyrannei.

Anders als Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* ist Larras *Macías* durchaus als Übergangsdrama zu bestimmen, das sich formal an der neoklassizistischen Poetik orientiert, während es inhaltlich radikaler als Martínez de la Rosa die 'romantischen' Ideale von Liebe und Freiheit vertritt. Insbesondere auf der theatralischen Ebene verzichtet der Autor nahezu vollständig auf eine 'Romantisierung'. Die zentrale Liebesproblematik aber, die eine 'romantisch'-liberale Synthese von Liebe, Freiheit und Tod transportiert, nähert sich der Liebeskonzeption der deutschen Frühromantik und weist auf die inhaltliche Entwicklung der späteren spanischen 'romantischen' Dramen voraus. Auch die Integration der mittelalterlichen und christlichen Mythologie, die Tendenz zum historischen Drama sowie die Melancholie der beiden Hauptfiguren erfüllen zentrale Kriterien der frühromantischen Dramentheorie Friedrich und August Wilhelm Schlegels. Außerdem ist hervorzuheben, daß Larras Schauspiel die Tradition der spanischen Dramen des *Siglo de Oro*, die auf den ersten, historischen *Romanticismo*-Diskurs verweist, mit der liberalen spanischen 'Romantik' der 1830er Jahre vereint.<sup>1162</sup>

### **5.3 Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso (1835): Synthese nationaler Traditionen und zeitgenössischer europäischer Tendenzen im ersten genuin 'romantischen' spanischen Drama**

Am 22. März 1835 bricht im Madrider *Teatro del Príncipe* die 'romantische' Revolution aus: an diesem Tag kommt es zur Premiere des Schauspiels *Don Álvaro o la fuerza del sino*<sup>1163</sup> des Duque de Rivas, die als spanische "Bataille d'*Hernani*" in die Literaturgeschichtsschreibung eingegangen ist. Entsprechend fordert der mit dem Autor befreundete Antonio Alcalá Galiano in seiner Rezension der Uraufführung die Zeitungsleser auf:

---

<sup>1162</sup> Da Larra, der das Französische als seine eigentliche Muttersprache ansieht (vgl. Kapitel 4.2.2), selbst als Übersetzer zahlreicher französischer Dramen in Erscheinung getreten ist, erscheint eine Beeinflussung seines Dramas durch die Schauspiele der liberalen französischen 'Romantik' als äußerst wahrscheinlich.

<sup>1163</sup> Das Kapitel bezieht sich auf folgende Ausgabe des Dramas: Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Alberto Sánchez, Madrid: Cátedra, 1992.

Quien niegue ó dude que estamos en revolucion, que vaya al teatro del Principe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta á mis lectores. (*Revista Española*, 25-03-1835)<sup>1164</sup>

Bei diesem Schauspiel, das zum endgültigen Durchbruch der spanischen 'Romantik' auf dem Theater führt, handelt es sich mit Caldera (2001: 77) um das erste genuin 'romantische' spanische Drama:

Ya no se trataba, como en el año anterior, de convertir en románticos unos géneros tradicionales sino de aportar a la escena española un género nuevo, muy conocido en el resto de Europa: el romanticismo español ya tiene un respiro europeo.<sup>1165</sup>

Wenngleich die Reaktionen des Publikums bei den acht unmittelbar auf die Premiere folgenden Madrider Aufführungen geteilt sind, so zeugt die Wiederaufnahme des Dramas in der darauffolgenden Spielzeit (1835-36) ebenso von seinem Erfolg – insgesamt kommt es im Madrid des Jahres 1835 zu 15 Aufführungen<sup>1166</sup> – wie die nachweisliche Vorbildwirkung auf die junge Generation zeitgenössischer spanischen Dramatiker.<sup>1167</sup>

Giuseppe Verdi schließlich bringt dem Drama des Duque de Rivas mit seiner am 10. November 1862 in Petersburg uraufgeführten Opernversion *La forza del destino* weltweiten Ruhm ein.<sup>1168</sup>

### 5.3.1 Zentraler Charakter: Don Álvaro

Der charismatische und von einer geheimnisvollen Aura umwitterte don Álvaro wird vom Autor ins Zentrum des Dramengeschehens gestellt und – ähnlich wie schon Rugiero und Macías – vor

<sup>1164</sup> Zu Alcalá Galiano siehe auch Kapitel 4.2.1. Am 12. April 1835 erscheint der zweite Teil der erwähnten Rezension im Boletín der *Revista Española*.

<sup>1165</sup> Der Autor gehört zu den exilierten spanischen Intellektuellen, die 1834, nach dem Tode Fernandos VII. im Jahre 1833, nach Spanien zurückkehren. Die Zeit des Exils hat Ángel de Saavedra, der spätere Duque de Rivas, hauptsächlich auf Malta und in Frankreich verbracht.

<sup>1166</sup> Nach Andioc (1982: 65), der die Angaben der *Cartelera I* korrigierend in Frage stellt, finden im Anschluß an die Premiere vom 22. März 1835 an folgenden Tagen weitere Vorstellungen des *Don Álvaro* im *Teatro del Príncipe* bzw. im *Teatro de la Cruz* statt: 23.-26.03., 28., 29.03., 02.04. und 04.04.1835. Andioc (1982: 66) fügt hinzu, daß das Drama vermutlich einen noch größeren Erfolg hätte feiern können, wenn seine Premiere nicht auf das Ende der Spielzeit 1834-35 gefallen wäre. Die *Cartelera I* (41-43) führt sechs weitere Madrider Aufführungen des Schauspiels zwischen August und Dezember 1835 an.

<sup>1167</sup> Die Bedeutung dieses Schauspiels innerhalb der spanischen Literaturgeschichte erhellt u.a. daraus, daß Stenzel (2001), wie oben bereits erwähnt (vgl. Einleitung), es in seiner *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft* als repräsentativ für die spanische Dramatik des 19. Jahrhunderts vorstellt.

<sup>1168</sup> Es existieren zwei verschiedene Opernfassungen Verdis, deren zweite 1869 in Mailand uraufgeführt wird (vgl. Gerhard / Schweikert 2001: 437).

seinem ersten Auftritt (Szene I/3) von einigen Einwohnern Sevillas, die vor allem den unteren Bevölkerungsschichten angehören, passiv charakterisiert, wobei die Urteile von "don Álvaro el indiano, que a caballo y a pie es el mejor torero que tiene España" (Preciosilla) über "todo un hombre" (majo), "un advenedizo" (habitante primero), "un hombre riquísimo y cuyos modales están pregonando que es un caballero" (oficial) bis zu Preciosillas emphatischem Ausruf "[d]on Álvaro es digno de ser marido de una emperadora..." reichen (vgl. I/2: 54). Der Großteil dieser Vertreter der unteren Volksschichten akzeptiert don Álvaro also aufgrund seines großmütigen und ehrenhaften Auftretens bedingungslos, ohne nach seinem sozialen Status zu fragen – "[...] cada uno es hijo de sus obras, y siendo buen cristiano y caritativo..." (Tío Paco, I/2: 56) –, und befürwortet demzufolge eine *nobleza de carácter*. Der Canónigo dagegen beharrt als Repräsentant des Klerus und damit der oberen Gesellschaftsschicht Sevillas auf der *nobleza de sangre*, die an die Herkunft und den Namen eines Menschen gebunden ist:

Fuera de Sevilla nacen también caballeros, sí, señor; pero... ¿lo es don Álvaro?... Sólo sabemos que ha venido de Indias hace dos meses y que ha traído dos negros y mucho dinero... pero ¿quién es?... (I/2: 55)

Don Ávaros erster, pittoresk und im Kontrast zu dem vorangegangenen ausführlichen Gespräch *über* ihn rein pantomimisch gestalteter Auftritt ergänzt und bestätigt die vorausgegangene narrative Charakterisierung eindrucksvoll:

[...] DON ÁLVARO sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena, mirando con dignidad y melancolía a todos los lados, y se va por el puente. Todos lo observan en gran silencio. (I/3: 57)

Zu Dramenbeginn wird der Titelheld demnach als würdevoller und ritterlicher, aber melancholischer Außenseiter der spanischen Gesellschaft dargestellt, der die Tochter des Marqués de Calatrava, Leonor, liebt, aber vergeblich um ihre Hand anhält, da er nicht bereit ist, das Geheimnis seiner – adligen – Herkunft preiszugeben.<sup>1169</sup> Anders als Martínez de la Rosas Rugiero aber, der ebenfalls unter 'Wilden' aufgewachsen ist, weiß don Álvaro zwar um seine Herkunft, sieht sich jedoch gezwungen, sie zu verheimlichen, denn er ist Mestize<sup>1170</sup> und seine

<sup>1169</sup> Vgl. insbesondere den Disput zwischen don Álvaro und dem Marqués de Calatrava in Szene I/8, in dem der Vater Leonors don Álvaro – aufgrund der vermuteten niederen Herkunft – nicht für würdig befindet, durch die Hand eines Ritters getötet zu werden: "¿Tú morir a manos de un caballero? No; morirás a las del verdugo." (I/8: 73)

<sup>1170</sup> Don Ávaros *mestizaje* gilt in der Forschung als zentrale Ursache für die Außenseiter-Rolle des Protagonisten innerhalb der im Drama dargestellten spanischen Gesellschaft und wird von Pattison (1967: 74) sogar als die im

Eltern sitzen, wie das Publikum im Laufe des Dramas erfährt,<sup>1171</sup> als von der spanischen Krone verfolgte Verbrecher in einem peruanischen Gefängnis. Hieraus erwächst don Álvaros unlösbarer Konflikt: die Offenbarung seiner – adligen – Herkunft würde die Hochzeit mit Leonor zwar einerseits ermöglichen, könnte sie aber andererseits, aufgrund der *mestizaje* und weil seine Eltern in Spanien als Verräter und Verbrecher gelten, auch verhindern. Deshalb will don Álvaro aus eigener Kraft und dank seiner Eigenschaften und Taten von der spanischen Gesellschaft – und insbesondere von der Familie Leonors – akzeptiert werden, um später von dieser sicheren gesellschaftlichen Position aus später am spanischen Hof für die Rehabilitierung seiner Eltern eintreten zu können. Zugleich aber absorbiert ihn die absolute, 'romantische' *amor-pasión* zu Leonor, die von Leonor in demselben Maße erwidert wird, aber aufgrund des ungeklärten Status des Protagonisten nicht den Segen ihres Vaters erhält, derart, daß er seine ursprüngliche Mission, die Befreiung seiner Eltern, aus den Augen verliert.<sup>1172</sup> In insgesamt drei Monologen (in den Szenen III/3, IV/5, V/5) reflektiert don Álvaro den Konflikt zwischen dem Wunsch, seine Eltern zu befreien, und dem Bedürfnis, sein eigenes Glück – die Liebe zu Leonor – zu realisieren, der dem 'romantischen' Konflikt zwischen Ratio und Gefühl entspricht.

Zugleich aber ist don Álvaros Liebe eine allumfassende, christlich determinierte Liebe, die seinen Charakter bestimmt, sein Handeln motiviert und ihn gerade bei den Vertretern der verschiedenen Volksschichten und den Soldaten des spanischen Heeres äußerst beliebt macht.<sup>1173</sup> So sehen die Einwohner Sevillas in don Álvaro den möglichen Retter des verarmten sevillanischen Adels um den Marqués de Calatrava (vgl. Szene I/2), halten die Soldaten des spanischen Heeres ihn alias don Fadrique in der dritten und vierten *Jornada* für "valiente" (IV/2: 133) genug, die Spanier zum Sieg führen zu können, und die Bettler von Hornachuelos trauen ihm – der unter dem Pseudonym Padre Rafael im *Convento de los Ángeles* lebt – gar überirdische

---

Dramentitel angesprochene *fuerza del sino* angesehen: "Don Álvaro's fate is directly dependent on his mixed blood." Mit Shaw (1986: 25) ist dem aber entgegenzusetzen, daß die *mestizaje* nur einen Aspekt dieser Schicksalsmacht darstellt: "La ironía de sus orígenes revela la actuación de la fatalidad tanto como otros elementos del drama; no hay por qué convertirla en el asunto central." Siehe dazu auch Kapitel 5.3.6. Die zahlreiche Hinweise des Protagonisten auf die Bedeutung der Sonne, das zentrale religiöse Symbol der Inkas, verdeutlichen die überaus positiv konnotierte Identifikation des Protagonisten mit dieser Kultur.

<sup>1171</sup> Vgl. insbesondere den Monolog don Álvaros in Szene III/3. Endgültig gelüftet wird das Geheimnis um den Protagonisten nach unterschiedlichsten Andeutungen erst am Dramenende, kurz vor der finalen Katastrophe. Siehe Kapitel 5.3.14.

<sup>1172</sup> Vgl. auch Casaldueiro (1981: 282), der darin eine genuin 'romantische' Problematik erkennt: "Lo que va a mostrar el Romanticismo es la supremacía de la pasión sobre la razón. [...] Entre la sociedad y los deberes que impone y el amor, el hombre romántico sucumbe ante la pasión."

<sup>1173</sup> Caldera (1986: 42f.) spricht deshalb von einem "amor universal": "Don Álvaro y Doña Leonor [...] son seres que anhelan y ofrecen amor."

## Heilkräfte und das Vollbringen von Wundern zu<sup>1174</sup>:

MUJER.—Si el padre Rafael quisiera bajar a decirle los Evangelios a mi niño, que tiene sisiones...

[...]

COJO.—Si el padre Rafael quisiera venir a la villa a curar a mi compañero, que se ha caído... (V/1: 149)

Die allumfassende, christliche Liebe befähigt don Álvaro dazu, allen Menschen mit der gleichen Aufmerksamkeit und Zuwendung gegenüberzutreten und somit die Klassenunterschiede der (feudalen) Gesellschaft zu ignorieren und zu überwinden, in seinem Gegenüber stets den Menschen und nicht den Vertreter einer sozialen bzw. gesellschaftlichen Schicht erblickend. Die Erwartung aber, daß die spanische Gesellschaft ihn auf dieselbe Weise wahrnimmt und beurteilt, wird nur von den unteren Bevölkerungsschichten, die don Álvaro, ohne nach dessen Herkunft zu fragen, zu ihrem Helden erklären, nicht aber von den Repräsentanten der *nobleza de sangre* erfüllt.

Obwohl don Álvaro als aktiver und entscheidungsfreudiger Held auftritt,<sup>1175</sup> der mehrfach unter Beweis stellt, daß er auch mit der Waffe umzugehen weiß, kommt er im Laufe der tragischen Handlung seinem Ziel, doña Leonor zu heiraten, nicht näher, sondern scheitert und zerbricht letztlich – ähnlich wie schon Macías – an einer dem Individuum feindlich gesinnten Gesellschaft. Die Sympathien des Volkes für don Álvaro sowie der Umstand, daß er gewissermaßen die alte und die neue Welt – Spanien und Amerika – in sich vereint, sprechen dafür, daß die Figur des don Álvaro die Vision eines zukünftigen, progressiven Menschen verkörpert, der gegen eine reaktionäre, autoritäre und falsche Gesellschaft rebelliert und sich für

<sup>1174</sup> Sebold (1986) geht sogar so weit, don Álvaro – stärker noch als Martínez de la Rosas Rugiero – als symbolische Christusfigur zu deuten, wobei er die Volksnähe des Protagonisten als Parallele zur Verbindung Jesu Christi zu den Armen interpretiert. Weitere Berührungspunkte sieht er darin, daß wichtige Handlungen und Sätze in dem Rivasschen Drama dreimal wiederholt werden, "como un eco de las tres negaciones de Cristo por Pedro" (Sebold 1986: 130) und don Álvaro – wie schon Rugiero – das Rousseausche Ideal der "negativen Erziehung" repräsentiert. In erster Linie aber beruht die Seboldsche Interpretation darauf, daß "cada uno de ellos es Hijo de su Dios: Jesucristo, del Dios bíblico; y Álvaro, del Dios Sol, por ser príncipe inca. Cada uno tiene un Padre Eterno y un padre humano: Jesús, Jehová y José; Álvaro, el Sol y el virrey español" (ebd. 130). Auf die zahlreichen Bezüge des Protagonisten zur Sonne verweisend, spitzt Sebold seine These dahingehend zu, daß Álvaro als neuer Christus eine eigene Religion propagiert: "el alvarismo, religión naturalista concebida por analogía con el cristianismo" (ebd. 131). Don Álvaro verkörpere demnach eine neue, symbolische und unkatholische Christusfigur im Sinne eines Erlösers der Menschheit, den Träger einer neuen, eigenen Zukunftsvision, der zwar an der bestehenden Ordnung scheitert, dessen Vision jedoch als Hoffnung in der Welt bleibt. Insofern sieht er in don Álvaro "una parodia antisocial de tipo roussoniano" (ebd. 131). Sebolds Interpretation ist zwar nicht gänzlich von der Hand zu weisen, läßt aber die den Selbstmord begleitenden Worte des Protagonisten außer acht, die sich mit Sebolds Theorie nicht vereinen lassen.

<sup>1175</sup> Vgl. auch Caldera (1986: 64).

Liebe, Freiheit, Individualität und Gerechtigkeit engagiert.<sup>1176</sup> Sein Scheitern macht ihn zu einer tragischen Figur in einem neuen, modernen Verständnis: don Álvaro scheitert als Individuum an den als reaktionär entlarvten gesellschaftlichen Gegebenheiten.<sup>1177</sup>

Damit vereint der Protagonist des Duque de Rivas in sich Merkmale der frühromantischen Dramenpoetik mit solchen des liberalen, französisch beeinflussten *Romanticismo*-Diskurses.

### 5.3.2 'Romantische' Liebe: Die Unmöglichkeit der absoluten Liebe diesseits wie jenseits des Todes

Das Prinzip der absoluten, unendlichen Liebe, das die Protagonisten des Dramas – don Álvaro und doña Leonor – aneinander bindet, determiniert die gesamte Handlung des Dramas. Diese Liebe ist leidenschaftlich und zugleich stark christlich geprägt, und so findet die erste, sich vor Beginn der Dramenhandlung ereignende Begegnung der Liebenden, die ihre gegenseitige *amor-pasión* entflammen läßt, symbolischerweise in einem Gotteshaus statt, wie don Álvaro in Szene IV/5 erinnert:

DON ÁLVARO    [...]  
                   ¡Hora de maldición, aciaga hora  
                   fue aquella en que te vi la vez primera  
                   en el soberbio templo de Sevilla,  
                   como un ángel bajado de la esfera  
                   en donde el trono del Eterno brilla! (IV/5: 141f., 1781-1785)<sup>1178</sup>

<sup>1176</sup> Insofern scheint don Álvaro das Werk seiner Eltern, die einen von der spanischen Krone unabhängigen Staat gründen wollten, mit anderen Mitteln fortzusetzen. Vgl. V/9 (164f., 2180-2221). Auch Sebold (1986: 129) spricht davon, daß der Protagonist zwei Missionen zu erfüllen hat: "La misión de Álvaro es doble: la más conocida del lector, su misión mortal, por decirlo así, es la de presentar un memorial ante el Rey de España para conseguir la libertad de sus padres que languidecen en una cárcel de Lima; su otra misión, implícita a lo largo de la obra y la más importante para nuestro tema, es su papel de primer heredero de la nueva dinastía creada por la prohibida unión de sus padres, virrey de España y princesa inca, y así de futuro redentor de su pueblo nuevo." Die Progressivität und der utopische Charakter don Álvaros aber sind auf Epoche und Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zu beziehen (vgl. auch Kapitel 5.3.4).

<sup>1177</sup> Der Selbstmord des Protagonisten erscheint als die logische Ausweitung seiner Rebellion gegen den christlichen Gott, der – so legen es die Ereignisse der Dramenhandlung nahe – keine irdische Gerechtigkeit walten läßt. Mit seinem als Höllenfahrt apostrophierten Selbstmord entzieht don Álvaro sich bewußt dem Urteil bzw. Gericht Gottes. Vgl. auch Navas Ruiz (1979: 170): "Don Álvaro es el primer inconformista romántico español que responde al rechazo de la sociedad con un grito de rebeldía absoluta." Siehe auch Kapitel 5.3.6 und 5.3.14.

<sup>1178</sup> Das Leidenschaftliche und Absolute der Liebe spiegelt sich in den ersten Worten dieses Zitats, die verdeutlichen, daß don Álvaro, seit er Leonor das erste Mal erblickt hat, nicht mehr von ihr lassen kann. Auch die Worte des *canónigo* in Szene I/2 unterstreichen diesen Aspekt der Liebe zwischen don Álvaro und Leonor. Während er urteilt, der Marqués habe sich "como persona prudente" verhalten, antwortet er auf die Frage des *oficial*, "Y don Álvaro, ¿qué hará?": "Para acertarlo, debe buscar otra novia, porque si insiste en sus descabelladas pretensiones, se expone a que los hijos del señor marqués vengan [...] a sacarle de los cascos los amores de doña Leonor" (vgl. I/2: 56). Don Álvaro aber wird nicht seinem Verstand, sondern seinem Herzen folgen.

Da Leonor die Liebe zu ihrer Familie<sup>1179</sup> nicht mit ihrer leidenschaftlichen, absoluten Liebe zu don Álvaro vereinen kann – denn eine Entscheidung *für* don Álvaro impliziert zugleich eine Entscheidung *gegen* ihre Familie,<sup>1180</sup> die der Hochzeit mit einem unbekannten Emporkömmling nicht zustimmt<sup>1181</sup> –, steht sie vor einem unüberwindbar erscheinenden inneren Konflikt.<sup>1182</sup> Ihre daraus erwachsende Unentschiedenheit führt einerseits dazu, daß don Álvaro ihrer Liebe mißtraut:

¡Pérfida! ¿Te complaces  
en levantarme al trono del Eterno  
para después hundirme en el infierno?... (I/7: 70, 316-318)

und zögert andererseits die geplante Flucht der beiden Liebenden, die sich noch in derselben Nacht heimlich vermählen wollen, so lange hinaus, bis sie vom Eintreffen des Marqués und seiner Männer vereitelt wird. Leonors Vater stirbt durch eine sich zufällig aus dem weggeworfenen Revolver don Álvaros lösende Kugel. Der Tod des Marqués, der die erste und entscheidende Peripetie des Dramas darstellt, durchkreuzt die Heiratspläne doña Leonors und don Álvaros und rückt eine irdische Realisierung ihrer absoluten Liebe in unerreichbare Ferne, wie in den an Padre Guardián gerichteten Worten Lauras in der zweiten *Jornada* unmißverständlich deutlich wird:

DOÑA LEONOR	Renuncio a todo; lo he dicho.
PADRE GUARDIÁN	Acaso aquel caballero...
DOÑA LEONOR	¿Qué pronunciáis? ... ¡Oh martirio!
	Aunque inocente, manchado
	con sangre del padre mío

<sup>1179</sup> D.h. zu ihrem Vater und ihren beiden Brüdern, denn auch Leonor hat – wie schon Laura und Elvira – ihre Mutter bereits verloren, wie sie in Szene I/6 beklagt: "Más dulce mi suerte fuera / si aún me viviera mi madre" (I/6: 63, 99f.).

<sup>1180</sup> Vgl. doña Leonors eigene Worte:

DOÑA LEONOR [...]
   
por él, mi casa y familia,
   
mis hermanos y mi padre
   
voy a abandonar [...] (I/6: 64, 161-163)

<sup>1181</sup> Vgl. auch Casaldueiro (1981: 286): "Se ve cogida entre el suave amor paterno y la atracción del amante." Nach Casaldueiro käme Leonors Entscheidung für don Álvaro einem Tausch der sicheren Vergangenheit – Kindheit und Familie – gegen eine unsichere Zukunft gleich.

<sup>1182</sup> Vgl. den ähnlich zwischen Vater und Geliebtem gelagerten Konflikt Lauras in Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* (Kapitel 5.1).

está, y nunca, nunca... (II/7: 95, 685-690)<sup>1183</sup>

Don Álvaro erblickt in Leonor zugleich die symbolische Inkarnation der absoluten Liebe, welche für ihn – so suggeriert es die religiös aufgeladene Sprache<sup>1184</sup> – eine individuelle Form der Religion darstellt.<sup>1185</sup> Die physische Abwesenheit der Geliebten in den *Jornadas* III, IV und großen Teilen der fünften *Jornada* wird deshalb dadurch ausgeglichen, "[que Leonor] está siempre presente en la mente y en el corazón [de don Álvaro]" (Casalduero 1981: 292).

Der unnatürliche Tod des Marqués de Calatrava aber ruft die Prinzipien der Ehre und Rache, die als Gegenspieler der Liebe agieren und von den Brüdern Leonors repräsentiert werden, auf den Plan, so daß dem zentralen Handlungsinteresse – der irdischen Erfüllung der 'romantischen' Liebe zwischen Leonor und don Álvaro – eine neue Kraft gegenübertritt, die die Zerstörung dieser Liebe einschließlich der Vernichtung der Liebenden zum Ziel hat. Wenngleich die Liebe zunächst über Ehre und Rache triumphiert, indem don Álvaro den älteren Bruder Leonors, don Carlos, im Duell besiegt und tötet, unterliegt sie am Dramenende doch und trägt nicht – wie in *Macías* – einen unendlichen Sieg davon: Nachdem don Álvaro auch den zweiten Bruder Leonors, don Alfonso, im Duell tödlich verletzt hat, erdolcht dieser mit letzter Kraft seine Schwester Leonor, die er hinter der Verkleidung des herbeigerufenen Eremiten erkennt.<sup>1186</sup> Don Álvaro, der dieser grausamen Tat beiwohnt, ohne Leonor helfen zu können, stürzt sich daraufhin selbst in den Tod, da er von einem christlichen Gott, der zuläßt, daß seine Geliebte unschuldig gemordet wird, keine Gerechtigkeit mehr erwartet. Seine Selbsttötung aber macht zugleich eine Vereinigung der Liebenden jenseits des Todes unmöglich. Der Triumph der Liebe wird somit in letzter Sekunde vereitelt und die im Drama entworfene Liebesutopie, die von Caldera (2001: 81) als

[...] sentimiento de un hombre nuevo, un mestizo profundamente liberal, que opone una visión existencial fundada sobre el amor a otra fundada sobre el odio [...]

<sup>1183</sup> Anders als in der ersten *Jornada* weiß Leonor hier – ein Jahr nach dem tragischen Tod ihres Vaters – sehr genau, was sie will: ihre Entscheidung, als Einsiedlerin zu leben, ist unumstößlich, wie das Gespräch mit dem Padre Guardián des *Convento de los Ángeles* zeigt (II/7).

<sup>1184</sup> Vgl. don Álvaros Anrufungen der Geliebten als "¡Ángel consolador del alma mía!" oder "¡Prenda adorada!" (vgl. I/7: 67, 241 u. 253).

<sup>1185</sup> Siehe auch Shaw (1986: 28): "La función del lenguaje aquí es la de identificar a Leonor con el principio del amor concebido como fuente de consolación espiritual y como refugio que protege de la adversidad vital [...]."

<sup>1186</sup> Diese Episode spricht zugleich dafür, daß don Álvaro über besondere Fähigkeiten verfügt und anders als Leonor unverletzbar bzw. unbesiegbar ist, wofür gerade seine *mestizaje* – als positives Symbol eines neuen, 'gemischten' Menschentypus – verantwortlich zeichnen könnte.



beschrieben wird,<sup>1187</sup> scheitert – und mit ihr die unschuldigen Protagonisten des Dramas.

Die 'romantische' Verflechtung von Liebe und Tod, die bereits in Larras *Macías* eine zentrale Rolle spielt, erhält in *Don Álvaro o la fuerza del sino* eine neue, grausame Dimension: die Liebe zwischen don Álvaro und doña Leonor bringt der gesamten Familie Leonors sowie den beiden Liebenden selbst den Tod,<sup>1188</sup> ohne daß die Protagonisten auf eine Realisierung ihrer absoluten Liebe jenseits des Irdischen hoffen können.<sup>1189</sup> Eine 'romantische' Liebe bleibt sowohl im Irdischen als auch im Unendlichen Utopie.

### 5.3.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Mittelalterliche Legenden und der *Convento de los Ángeles*

Den Zeitraum der Dramenhandlung legt der Autor auf die Mitte des 18. Jahrhunderts fest, wie ein Blick in das dem Drama vorangestellten Personenverzeichnis deutlich macht: "Los trajes son los que se usaban a mediados del siglo pasado (XVIII)" (49). Dennoch spielen die mittelalterlichen Werte Rittertum, Ehre und Rache eine zentrale Rolle. Während aber die positiven Seiten der Ritterlichkeit sich in der bewunderungsvollen Titulierung don Álvaros als *caballero* niederschlagen (vgl. Szene I/2), obwohl die Zeit der Kreuzzüge längst vorüber ist, wird das Unzeitgemäße und Reaktionäre des von dem Marqués de Calatrava und seinen zwei Söhnen vertretenen Ehr- und Rachegesetzes gerade darin sichtbar, daß in der vierten *Jornada* ein Verbot des Duellierens im spanischen Heer verhängt und der Verstoß mit der Todesstrafe geahndet wird.<sup>1190</sup> Die Prinzipien Ehre und Rache stehen demnach für die veraltete, reaktionäre

<sup>1187</sup> Vgl. auch Caldera (1986: 45), der den utopischen Charakter der Liebe im *Don Álvaro* wie folgt beschreibt: "[...] un amor sin trabas y sin prejuicios, en condición de derribar todas las barreras y dirigirse a amigos y enemigos; un amor universal, en fin, que una nueva estructura de la sociedad garantizaría a todos los españoles."

<sup>1188</sup> Mit Casaldueiro (1981: 307) kulminiert diese Verbindung von Liebe und Tod darin, daß don Álvaro indirekt für den Tod seiner Geliebten verantwortlich zeichnet: "Es la voz del amante quien llama a la amada a la muerte."

<sup>1189</sup> In don Álvaros Monolog in Szene III/3 wird deutlich, daß der Protagonist, der seine Geliebte für tot hält, noch an eine glückliche Vereinigung mit Leonor im Tode glaubt. Daraus erwächst seine in diesem Monolog artikulierte Todessehnsucht.

<sup>1190</sup> Erstes 'Opfer' dieses Gesetzes wird don Álvaro, der von don Carlos zum Duell herausgefordert wird und als Sieger daraus hervorgeht. An der Reaktion don Álvaros auf seine Verhaftung wird wiederum dessen Progressivität sichtbar: Er akzeptiert das ihm drohende Todesurteil, weil er auf der Seite des neuen, fortschrittlichen Gesetzes steht:

DON ÁLVARO [...]

Pero ¿por qué han de empeñarse  
militares tan excelsos  
en que una excepción se haga  
a mi favor de un decreto  
sabio, de una ley tan justa,  
a que yo falté el primero?

Weltanschauung des *Antiguo Régimen* und stellen zugleich die Gegenspieler der von don Álvaro vertretenen progressiven Werte der Liebe, Individualität, Freiheit und Gerechtigkeit dar. Die Repräsentanten der Feudalgesellschaft, der Marqués de Calatrava und seine beiden Söhne, erhalten – im Gegensatz zu don Álvaro und doña Leonor – kein individuelles Profil, sondern bleiben unpersönliche allegorische Vertreter ein- und desselben Prinzips.<sup>1191</sup> Diese Darstellung impliziert eine kritische Sicht des Autors auf ein reaktionäres Gesellschaftssystem, welches metaphorisch auf die Diktatur Fernandos VII. verweist.<sup>1192</sup>

Die ursprüngliche Widmung des Dramas an Antonio Alcalá Galiano enthält Hinweise darauf, daß der Autor seinem Drama verschiedene volkstümliche spanische Legenden zugrunde gelegt hat:

[...] dedico a Vd. este drama que vió nacer en las orillas de la Loira, cuando los recuerdos de las del Guadalquivir, de las costumbres de nuestra patria, y de los rancios cuentos y leyendas que nos adormecieron y nos desvelaron en la infancia, tenían para nosotros todo el mágico prestigio que dan a tales cosas la proscripción y el destierro.<sup>1193</sup>

Boussagol (1926) führt einige mündlich tradierte Legenden aus dem Raum Córdoba an, die als Quellen des Dramas gedient haben könnten und in einem engen Zusammenhang mit dem nahe Hornachuelo gelegenen *Convento de los Ángeles* stehen: zum einen die Legende *La mujer penitente*, in welcher von einer Büsserin berichtet wird, die lange Zeit in einer Höhle in der Nähe des Klosters gehaust haben soll, um für ein Verbrechen zu büßen und deren Gebeine in der Kirche des Klosters aufbewahrt werden.<sup>1194</sup> Auf diese Überlieferung wird insbesondere in der

---

Sirva mi pronto castigo  
para saludable ejemplo. (IV/4: 140, 1735-1742)

Blecua (1988: XXVII) vermutet, daß diese Diskussion um das Duell-Verbot, die tatsächlich im Spanien des 18. Jahrhunderts geführt worden ist, den vom Autor gewählten Zeitraum der Dramenhandlung beeinflusst hat: "[...] [el autor; BO] quiere presentar en escena unas cuestiones sociales y jurídicas – el debatido problema del duelo y del delito y la pena – que no tenían cabida en épocas más pretéritas." Außerdem vermutet Blecua im Anschluß an Boussagol (1926) einen Einfluß des *Delincuente honrado* von Jovellanos, welcher sich ebenfalls dieser Problematik widmet.

<sup>1191</sup> In dem von Greimas (1966: 175f.) wiedergegebenen Aktantenmodell Étienne Souriaux (*Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris: Flammarion, 1950) kann jede der sechs Handlungsfunktionen (Aktanten) – Lion, Soleil, Terre, Mars, Blance, Lune – von mehreren Figuren bzw. Prinzipien verkörpert werden, während umgekehrt eine Figur oder ein Prinzip zugleich unterschiedliche Handlungsfunktionen erfüllen kann. Für *Don Álvaro* läßt sich konstatieren, daß der Aktant des Opponenten (Mars) von drei *dramatis personae* dargestellt wird, die zugleich symbolische Repräsentanten des *Antiguo Régimen* sowie des von diesem sanktionierten Prinzips der EHRE sind.

<sup>1192</sup> Siehe Kapitel 5.3.4.

<sup>1193</sup> Zitiert nach Pattison (1967: 75). In späteren Ausgaben hat der Duque de Rivas diese – in dieser Form nur in der ersten Edition erscheinende – Widmung extrem verkürzt.

<sup>1194</sup> Vgl. Boussagol (1926: 270f.), der den Text der Legende nach Alejandro Guichots *La Montaña de los Angeles* (Sevilla 1896) wiedergibt. Siehe auch Alonso Seoane (1989: 90): "Relacionada con el convento existía la tradición

zweiten *Jornada* angespielt, als doña Leonor den Padre Guardián darum bittet, dem Vorbild einer *mujer penitente* folgen zu dürfen. Von dem unweit der *ermita* befindlichen Abgrund, in welchen sich don Álvaro am Dramenende stürzt, heißt es bei Boussagol (1926: 268f.):

[...] [qu'il] s'appelait 'el salto del fraile', parce qu'un paysan, Antonio Muñoz, jaloux de l'abbé qui confessait sa femme, essaya, le 15 février de 1549, de le tuer en le précipitant au fond du ravin; mais l'abbé était innocent et Dieu le sauva.<sup>1195</sup>

Als dritte volkstümliche Quelle erwähnen Pattison (1967) und Alonso Seoane (1989) einen *cuento del indiano*,<sup>1196</sup> den ersterer mit Garcilaso de la Vega, el Inca, letzterer dagegen mit Gonzalo Pizarro in Verbindung bringt. Die fünfte *Jornada* wiederum weist laut Boussagol (1926: 273-275) starke Parallelen zu dem Luis de Belmonte Bermúdez zugeschriebenen Werk *El Diablo predicador* auf,<sup>1197</sup> und zwar sowohl in der Figur des Hermano Melitón, der dem Antolín aus *El Diablo predicador* entspricht, als auch in dem Protagonisten selbst, dem das Vollbringen von Wundern zugeschrieben wird und der an die Figur des Teufels erinnert, welcher bei Belmonte Bermúdez als Mönch verkleidet in einem Kloster lebt und Wunder vollbringt.<sup>1198</sup>

Diese Einbeziehung hauptsächlich mündlich tradiert, volkstümlicher Literatur aus dem spanischen Mittelalter steht dem Rückgriff der Neoklassizisten auf antike Mythen gegenüber und ist mit den Brüdern Schlegel als ein genuin 'romantisches' Verfahren zu bewerten.

Die Religion des Christentums bildet nicht nur den kulturellen Hintergrund des zu großen Teilen im katholischen Spanien spielenden Dramas, sondern manifestiert sich konkret im *Convento de los Ángeles*, der sowohl Leonor als auch don Álvaro als Ort der Buße und des Rückzugs vor der Welt dient. Doña Leonor, die von don Álvaro als "¡Ángel consolador del alma mía!" (I/7: 67, 241) bezeichnet wird, hat die zentralen Eigenschaften der christlichen Figur der Maria, Liebe und Unschuld, verinnerlicht. Ihrer Obhut vertraut sie sich infolgedessen auch an, als sie am *Convento de los Ángeles*, ihrem selbstgewählten Asyl, eintrifft:

---

de una mujer penitente que habitó en una cueva cercana y cuyos restos se guardaban en el convento [...]. Hay testimonios escritos que remontan los hechos a 1495 e indican que la penitente era de origen distinguido [...]."

<sup>1195</sup> Vgl. auch Alonso Seoane (1989: 90).

<sup>1196</sup> Vgl. insbesondere Pattison (1967: 76), der sich explizit auf überlieferte Aussagen Alcalá Galianos stützt. Bei Boussagol (1926) dagegen finden sich keine Hinweise auf diesen *cuento*.

<sup>1197</sup> Dieses Werk geht nach Boussagol (1926: 273) auf Lope de Vegas Drama *Fray Diablo* zurück.

<sup>1198</sup> Hermano Melitón spielt explizit auf dieses Werk an, wenn er in Szene V/2 zum Padre Guardián sagt: "[...] Pero, la verdad, siempre que lo miro me acuerdo de aquello que vuestra reverendísima nos ha contado muchas veces, y también se nos ha leído en el refectorio, de cuando se hizo fraile de nuestra Orden el demonio, y que estuvo allá en un convento algunos meses. Y se me ocurre si el padre Rafael será alguna cosa así..., pues tiene unos repentines, una fuerza y un mirar de ojos..." (V/2: 151).

DOÑA LEONOR [...]
   
(*Arrodillase al ver el convento.*)
   
En ti, Virgen Santísima, confío;
   
sed el amparo de mi amarga vida. (II/3: 85, 406f.)

Dennoch tritt Leonor nicht in ein (Frauen)Kloster ein, besteht aber darauf, den Rest ihres Lebens – nach dem Vorbild der *mujer penitente* – als Eremitin ohne jeglichen menschlichen Kontakt in einer in der Nähe des Klosters gelegenen Felshöhle zu büßen.<sup>1199</sup> Don Álvaro, der als Mönch in das Kloster eintritt, ohne dem Padre Guardián seine Vergangenheit zu offenbaren, erscheint ebenfalls als Inkarnation der christlichen Werte, zeichnen ihn doch eine universale Liebe, ein gesundes, christliches Ehrgefühl, Barmherzigkeit (vgl. Szenen V/1,2) sowie Achtung vor den Geboten der christlichen Religion, die bspw. die Selbsttötung verurteilen,<sup>1200</sup> aus. Beide Protagonisten aber binden sich in keiner Weise an Gott, so daß eine irdische Realisierung ihrer absoluten Liebe bis zum Ende zumindest möglich bleibt.

Das Drama endet jedoch nicht mit einer versöhnlichen Vereinigung der Liebenden im christlichen Jenseits, sondern mit der selbstgewählten 'Höllenfahrt' don Álvaros. Denn als der Protagonist durch den Tod Leonors den Sinn seines Lebens schlagartig vernichtet sieht, stürzt er sich in einen Abgrund und entzieht sich damit einer möglichen Erlösung durch Gott.

Die christliche Weltanschauung kommt zwar in don Álvaros abschließender Identifikation mit Luzifer letztmalig zum Ausdruck, das Vertrauen auf eine gerechte und dem Menschen wohlgesonnene göttliche Ordnung diesseits wie jenseits des Irdischen aber wird durch den Selbstmord des Protagonisten erschüttert.<sup>1201</sup> Deshalb kann Shaw (1986: 20) mit Blick auf das Dramenende zu Recht von einem symbolischen "rechazo de la cosmovisión tradicional por parte de los románticos" sprechen.<sup>1202</sup>

#### 5.3.4 Historische und nationale Gegenstände: Cuadros costumbristas

<sup>1199</sup> Vgl. insbesondere den Dialog zwischen Leonor und dem Padre Guardián in Szene II/7.

<sup>1200</sup> Die zahlreichen Reflexionen des Protagonisten über diesen Gegenstand lassen sich als philosophisch charakterisieren (vgl. bes. III/3: 108, 991-994), wobei er gerade die christliche Verurteilung des Freitods mehrfach hinterfragt. Daß er am Dramenende aber trotzdem gegen dieses christliche Verbot verstößt, kann durchaus als – 'romantische' – Kritik des Autors am (christlich geprägten) Tabu der Selbsttötung aufgefaßt werden.

<sup>1201</sup> Deshalb deutet Shaw (1986: 20) die Darstellung des Christentums innerhalb des Dramas – insbesondere im Verlauf der zweiten *Jornada* – als ironischen Hintergrund des Dramenschlusses: "La dimensión religiosa de la obra [...] existe en realidad para crear un contraste irónico con la visión de la vida dominada por una fatalidad injusta que, al final, reduce todo a un juego de azares sin sentido."

<sup>1202</sup> Siehe dazu außerdem Kapitel 5.3.6 und 5.3.14.

Den historischen Hintergrund des nicht explizit als *drama histórico* bezeichneten Dramas bildet, wie bereits erwähnt, das Spanien des 18. Jahrhunderts. Historisch fixierbar sind dabei die dritte und vierte *Jornada*, die in Veletri (ital. Velletri), einer nahe Rom gelegenen italienischen Stadt, spielen, welche im Jahre 1744 tatsächlich von spanischen und österreichischen<sup>1203</sup> Truppen umkämpft wird.<sup>1204</sup> Alle anderen Ereignisse und Personen des Dramas jedoch entbehren einer historischen Grundlage und sind, auch wenn der Autor auf mittelalterliche Legenden zurückgreift, rein fiktiv, werden aber im Sinne Friedrich Schlegels historisch behandelt. Die Handlung des Dramas ragt metaphorisch in die Zeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein, indem sie zeitgenössische Probleme und Diskussionen aufgreift und don Álvaro in erster Linie als progressiver und im zeitgenössischen Sinne liberaler Held, der gegen die überkommenen Strukturen und Gesetze des *Antiguo Régimen* kämpft, dargestellt wird.

Die nationale Verwurzelung des Dramas in der spanischen Historie wird – außer durch die Einbeziehung populärer *leyendas* – besonders in den historisch-realen Schauplätzen wie der Triana-Brücke bei Sevilla, dem Ort Hornachuelos sowie dem *Convento de los Ángeles* sowie dem damit einhergehenden Lokalkolorit sichtbar.<sup>1205</sup> Vor allem in den sogenannten *cuadros de costumbres*, die die einzelnen *Jornadas* einleiten und nach Rosell (1928: 351) mit einem "realismo goyesco" einhergehen, bildet der Autor regionaltypische Besonderheiten in kostumbristischer Manier detailgetreu ab.<sup>1206</sup> Entsprechend setzt das Drama mit einer alltäglichen und überaus glaubwürdig gestalteten kostumbristischen Szene in einem *aguaducho* in der Vorstadt Sevillas ein, in welcher typische Vertreter dieser Region, wie bspw. Preciosilla, eine nach Cervantes' Preciosa benannte Zigeunerin, auftreten:

Español es el gazpacho que se toma en el mesón de Hornachuelos; las corridas de toros por las que pregunta el Canónigo; tipos populares son el majo, el arriero y la gitana, y vida de nuestros cuarteles respírase en los campamentos de Italia; el pensamiento, las pasiones, los caracteres, las costumbres, el estilo, todo es hijo de nuestra patria. (Rosell 1928: 352)

Als weitere *cuadros de costumbres* lassen sich die Szenen im Wirtshaus zu Hornachuelos (Szenen II/1, 2), die nächtliche Kartenspiellrunde der spanischen Offiziere (Szenen III/1, 2) sowie

<sup>1203</sup> Die Österreicher werden im Drama als "los alemanes" oder "los imperiales" bezeichnet.

<sup>1204</sup> Vgl. Anm. 43 in der für die Analyse verwendeten Ausgabe von Sánchez (101).

<sup>1205</sup> Alcina Franch (1968: 29) spricht von einem das Drama bestimmenden "decidido aire español, aprendido, sin dudo, en nuestros clásicos."

<sup>1206</sup> Der *costumbrismo* reicht dabei bis in die Sprache der *dramatis personae*, insbesondere der volksnahen Figuren, hinein. Vgl. auch Kapitel 5.3.12.

die Suppenausgabe Melitóns in Szene V/1 anführen.

Das Schauspiel des Duque de Rivas läßt sich demnach im Verständnis der Schlegel-Brüder als historisch bezeichnen. Zudem reflektiert das Aufeinandertreffen von alter und neuer Welt, das in der Figur des don Álvaro kulminiert, der die symbolische Verbindung beider Welten verkörpert, eine spezifisch spanische Problematik.<sup>1207</sup>

### 5.3.5 'Romantische' Melancholie: Innerer Konflikt (doña Leonor) und Todessehnsucht (don Álvaro)

Beiden Protagonisten des Dramas, don Álvaro und doña Leonor, eignet eine melancholische Grundstimmung, deren Ursachen aber differieren.

Leonors als 'romantisch' zu charakterisierende Melancholie, die daraus erwächst, daß ihre Liebe zu don Álvaro mit jener zu ihrem Vater und ihrer Familie unvereinbar ist, schwächt die Entscheidungsfähigkeit und den Mut der Protagonistin und verzögert die gemeinsame Flucht mit don Álvaro, so daß es zu der folgenschweren Konfrontation mit dem Marqués kommt. In der zweiten, ausschließlich Leonor gewidmeten *Jornada* des Dramas steigert sich diese Melancholie durch die Trauer um ihren Vater, die sich in Alpträumen manifestierenden Selbstvorwürfe und die Flucht vor den auf Rache bedachten Brüdern zu einem tiefgründigen Leiden an der diesseitigen Welt, das in ihr den Entschluß reifen läßt, sich in die Einsamkeit einer Eremitenhöhle zurückzuziehen.

Don Álvaros Melancholie dagegen, die ihm bereits bei seinem ersten Auftritt als eine Art Charaktereigenschaft zugeschrieben wird – "*mirando con dignidad y melancolía a todos los lados*" (I/3: 57) –, resultiert zum einen aus dem tragischen Schicksal seiner Eltern, das auch sein Leben von Beginn an beeinträchtigt hat,<sup>1208</sup> und zum anderen aus der Sehnsucht nach der geliebten Leonor, die durch den Tod des Marqués de Calatrava für ihn unerreichbar geworden ist. Da er Leonor aber ebenfalls für tot hält – "*ángel de luz / junto al trono del Señor*" (III/3: 107, 969f.) –, verwandelt sich seine Melancholie in Todessehnsucht, die er, das christliche Tabu der

<sup>1207</sup> Auch in anderen Dramen der spanischen 'Romantik' wie dem *Trovador* oder den *Amantes de Teruel* spielen in Spanien lebende Minderheiten – Zigeuner und Mauren – eine zentrale Rolle. Siehe Kapitel 5.4 und 5.5.

<sup>1208</sup> Vgl. insbesondere den Monolog don Álvaros in Szene III/3 (106f., 939-941):

[...]  
que una cárcel fur mi cuna  
y fue mi escuela el desierto.  
Entre bárbaros crecí,  
[...]

Selbsttötung achtend, auf dem Schlachtfeld in Italien zu befriedigen hofft. Zugleich aber wird dieses Tabu von ihm kritisch hinterfragt:

Llámanme la prez de España,  
y no saben que mi ardor  
sólo es falta de valor,  
pues busco ansioso el morir  
por no osar el resistir  
de los astros el furor.  
Si el mundo colma de honores  
al que mata a su enemigo,  
el que lo lleva consigo,  
¿por qué no puede...? (III/3: 108, 985-994)

Dieser zentrale und gern zu Calderóns *La vida es sueño* in Beziehung gesetzte Monolog des – ähnlich wie Leonor – zur Handlungsunfähigkeit verdamnten don Álvaro reflektiert dessen ausweglose Situation und Todessehnsucht<sup>1209</sup>:

DON ÁLVARO (Solo.)  
¡Qué carga tan insufrible  
es el ambiente vital  
para el mezquino mortal  
que nace en sino terrible!  
¡Qué eternidad tan horrible  
la breve vida!  
[...]  
Parece, sí, que a medida  
que es más dura y más amarga,  
más extiende, más alarga  
el destino nuestra vida.  
[...]  
y yo, que infelice soy,  
yo, que buscándola voy,  
no puedo encontrar con ella.  
[...] (III/3: 105f., 891-920)<sup>1210</sup>

Im weiteren Handlungsverlauf wachsen Melancholie und Todessehnsucht des Protagonisten in

<sup>1209</sup> Siehe Navas Ruiz (1979: 169): "Tal monólogo marca el salto desde el orden social al orden metafísico: don Álvaro comprende con absoluta claridad que la vida es un caos doloroso, que no está regida por ningún designio consciente. En su mente enloquecida se empieza a dibujar la muerte deliberada como única solución aceptable para tanto absurdo y tanto sufrimiento." Anzeichen von Wahnsinn aber lassen sich nicht erkennen, wenngleich die Gefühle des Protagonisten über seinen Verstand zu dominieren scheinen.

<sup>1210</sup> Wie Shaw (1986: 30f.) zu Recht anmerkt, reflektiert dieser Monolog don Álvaros die – bereits aus *Macías* bekannte – Assoziation des irdischen Daseins mit Gefangenschaft und Gefängnis: "[...] la vida es una cárcel, el amor aparenta ofrecer una salida, pero luego se revela como una ilusión que intensifica el sufrimiento del encarcelado."

dem Maße wie die Kluft zwischen seinen Idealen und der Wirklichkeit,<sup>1211</sup> bis am Ende als einzige Lösung der Freitod bleibt, mit dem sich don Álvaro aus eigener Kraft von seinen irdischen Leiden befreit.<sup>1212</sup>

### 5.3.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Das wahre Gesicht der "fuerza del sino"

Obwohl der Begriff *sino* im Titel des Dramas figuriert, don Álvaro mit seiner als "contraria fortuna" (III/3: 106, 938) interpretierten Herkunft hadert, innerhalb des Dramas immer wieder vom Schicksal die Rede ist<sup>1213</sup> und kein Aspekt dieses Schauspiels von der Forschung so kontrovers gedeutet worden ist wie jener des Schicksals,<sup>1214</sup> wird das Geschehen um don Álvaro und die anderen *dramatis personae* in Wirklichkeit nicht vom Schicksal bestimmt. Vielmehr erscheint die im Titel angekündigte "fuerza del sino" als Konstrukt, das einerseits den zuweilen unlogischen Handlungsverlauf rechtfertigen soll,<sup>1215</sup> andererseits einer Mode der Zeit – dem (in Europa populären) deutschen Schicksalsdrama in der Nachfolge von Zacharias Werner – geschuldet sein kann<sup>1216</sup> oder drittens die spanische Zensur und das konservative Publikum von der liberalen, gesellschaftskritischen Botschaft des Dramas ablenken soll.

<sup>1211</sup> Die Szene V/4, in der don Álvaro "*en profunda oración mental*" (V/4: 154) auf der Bühne erscheint, legt nahe, daß der Protagonist sich während seines Aufenthaltes im *Convento de los Angeles* vollständig in sein Inneres zurückgezogen und der (Außen)Welt bzw. Realität entsagt hat. Dieser Rückzug in die Innenwelt läßt sich als Steigerung seiner Melancholie deuten.

<sup>1212</sup> Neben Wahnsinn führt F. Schlegel Todessehnsucht und Suizid als mögliche Folgen bzw. Auflösungen der 'romantischen' Melancholie an. Siehe Kapitel 2.5.

<sup>1213</sup> Vgl. insbesondere die Preciosilla zu Dramenbeginn, die sich als Handleserin verdingt und auch don Álvaros Zukunft zu kennen glaubt: "[...] Hace pocos días que le dije la buenaventura (y por cierto no es buena la que le espera si las rayas de la mano no mienten) [...]" (I/2: 54). Auch über doña Leonors Zukunft weiß sie nicht Positives zu berichten: "[...] Negra suerte le espera... Mi madre le dijo la buenaventura, recién nacida, y siempre que la nombra se le saltan las lágrimas..." (I/2: 57). In der zweiten *Jornada* dagegen bringt der Padre Guardián die göttliche Vorsehung ins Spiel: "¿Quién lo que el cielo propicio / aún nos puede guardar sabe?" (II/7: 95, 683f.).

<sup>1214</sup> Die Palette der Interpretationen des Schicksals im *Don Álvaro* reicht vom griechischen Schicksalsbegriff (Navas Ruiz 1979) über eine konstatierte Nähe des Dramas zur deutschen 'romantischen' Schicksalstragödie à la Zacharias Werner (Caldera 1986) und der ähnlich gelagerten Deutung der Schicksalsmacht als "fuerza ciega" bis hin zu dem Schicksal der *mestizaje* (Pattison 1967), dem der (gesellschaftlichen) Umstände (Peña Izquierdo 1991) sowie dem mit der "injusticia cósmica" gekoppeltem "sino cruel e incomprensible" (Shaw 1986, Wentzlaff-Eggebert 1988), um nur die wichtigsten anzuführen. Gerade angesichts dieser Meinungsvielfalt wird im folgenden eine eigenständige Deutung der "fuerza del sino" notwendig.

<sup>1215</sup> So auch Blecua (1988).

<sup>1216</sup> Caldera (2001: 78) verweist auf eine französische Übersetzung der Wernerschen Dramen aus dem Jahre 1823, die dem Duque de Rivas im französischen Exil zugänglich gewesen sein könnte. In seinen Augen reiht sich das Schauspiel des Duque de Rivas mit seinem Untertitel bewußt in die Tradition des Schicksalsdramas ein: "Y para que constase su adhesión al género teatral estrenado por Werner, escribió ese subtítulo de *La fuerza del sino* que tanto impresionó a público y crítica y que se convirtió en el título único del libreto que Piave escribió para la música de Verdi." Über den Titel hinaus weist das Drama des Duque de Rivas jedoch keine Parallelen zum Schicksalsdrama à la Zacharias Werner auf.



So enthält das Drama zwar durchaus eine große Anzahl unglaublicher, überraschender und spektakulärer Momente, die jedoch deshalb nicht auf eine blinde und grausame Schicksalsmacht verweisen, weil ihre Ursachen innerhalb des – irdischen – Dramengeschehens liegen. Das Scheitern der geplanten Flucht don Álvaros und doña Leonors in der ersten *Jornada* wird beispielsweise sowohl durch das Zögern doña Leonors als auch durch den offensichtlichen Verrat des *canónigo* bewirkt. Beim Tod des Marqués de Calatrava dagegen ist der Zufall im Spiel, denn wenngleich don Álvaro mit einer geladenen Pistole hantiert, so löst sich die Kugel doch beim Wegwerfen der Waffe ungewollt und trifft den Vater Leonors akzidentiell. Die aus dem unnatürlichen Tod des Vaters sich ergebenden Konsequenzen – die Flucht der Protagonisten sowie deren Verfolgung durch die Brüder Leonors, die den Tod des Vaters und die offensichtliche Verletzung der Familienehre zu rächen beabsichtigen – wiederum stehen im Kontext des spanischen Ehrgesetzes sowie der Feudalgesellschaft und lassen sich deshalb ebensowenig auf ein übersinnliches Schicksal zurückführen.

Die Begegnung don Álvaros und don Carlos', dem älteren Bruder Leonors, in Veletri dagegen ereignet sich weder zufällig noch schicksalhaft, sondern ist geplant, denn don Carlos hat sich – auf der Suche nach don Álvaro – bewußt nach Veletri begeben.<sup>1217</sup> Die Freundschaft der beiden wiederum verdankt sich dem charismatischen Charakter – und der Todessehnsucht – don Álvaros, welcher don Carlos vor dem sicheren Tod durch aufgebrachte spanische Offiziere rettet. Die Anagnorisis ist in Anbetracht der von beiden verwendeten Pseudonyme zwar eine Frage der Zeit, wird jedoch durch don Álvaro beschleunigt, der im Angesicht des Todes nicht Herr seiner Sinne ist<sup>1218</sup> und seinen vermeintlichen Freund um einen letzten Gefallen bittet, der diesem Zugang zu den persönlichen Dokumenten don Álvaros eröffnet. Dem auf die Wiedererkennung hin von don Carlos geforderten Duell verweigert sich don Álvaro solange, bis don Carlos schließlich damit droht, auch Leonor zu töten, und damit don Álvaros Hoffnung auf eine irdische Erfüllung seiner Liebe zu der totgeglaubten Leonor neu entfacht.

Da hier nicht alle scheinbar schicksalhaften Ereignisse des Dramas analysiert werden können, soll nur noch die Schlußszene des Dramas näher betrachtet werden. Auch diese wird in Wahrheit

---

<sup>1217</sup> Vgl. die folgenden Verse don Carlos', als er das Geheimnis des im Sterben liegenden don Fadrique zu lüften gedenkt:

¿Podrá ser éste el traidor,  
de mi sangre deshonor,  
el que a buscar vine aquí? (III/8: 119f., 1237-1239)

Es bleibt allerdings ungeklärt, wie don Carlos den Aufenthaltsort don Álvaros herausgefunden hat.

<sup>1218</sup> Vgl. seine Reaktion auf die Erwähnung des Calatrava-Ordens, die don Carlos Verdacht schöpfen läßt (III/7: 116f.).

nicht von einem adversen Schicksal gelenkt: daß der Protagonist seinen Herausforderer don Alfonso, den jüngeren Bruder Leonors, im Duell tödlich verletzt, ist – angesichts der schon mehrfach unter Beweis gestellten Kraft und Geschicklichkeit don Álvaros – weder zufällig noch verwunderlich. Indem don Álvaro, trotz des bestehenden Verbotes, den Eremiten zu Hilfe ruft, damit dieser dem Sterbenden die Absolution erteilt, spricht er Leonors Todesurteil, denn don Alfonso tötet seine als Eremit verkleidete Schwester in dem Glauben, die beiden Liebenden lebten wissentlich so eng beieinander. Auch hierbei sind also keine höheren Schicksalsmächte beteiligt.

Leonors Tod aber, der genau in dem Moment eintritt, als don Álvaro mit don Alfonso das letzte Hindernis einer irdischen Erfüllung ihrer absoluten, 'romantischen' Liebe überwunden hat, läßt don Álvaros Taten in einem neuen Licht erscheinen: seine Liebe zu Leonor hat vier Opfer gefordert, die den Protagonisten, der mit Leonor das Motiv seiner Taten verloren hat, nachträglich zum Mörder stempeln. Aus Wut und Trauer über den Tod seiner Geliebten, im Bewußtsein seiner Mitschuld und weil er die Summe seiner Taten weder vor sich selbst noch vor Gott rechtfertigen kann,<sup>1219</sup> stürzt sich don Álvaro in den Tod und deklariert diesen Selbstmord explizit als Rebellion gegen Gott.<sup>1220</sup>

Die obige Analyse der scheinbaren Schicksalsschläge don Álvaros offenbart, daß diese menschlich, gesellschaftlich, durch äußere Umstände oder aber durch den Zufall motiviert sind, ohne jedoch Resultat eines blindwütigen Schicksals zu sein. Vielmehr erscheint die im Titel figurierende Schicksalsmacht als Summe verschiedener Elemente, zu denen die Umstände der Geburt don Álvaros, seine *mestizaje* sowie das Aufwachsen unter Indios ebenso zählen wie die durch Ehre und Macht symbolisierte und vom Marqués de Calatrava und seinen beiden Söhnen vertretene reaktionäre Gesellschaft des *Antiguo Régimen*<sup>1221</sup> und die – scheinbare – Unbesiegbarkeit don Álvaros, der dem Tode dreimal entkommt, um sich schließlich selbst zu töten.<sup>1222</sup>

Ein göttliches Gericht, das – wie etwa später in Zorrillas *Don Juan Tenorio* – eine transzendente Auflösung der Verwicklung ermöglichen würde und den Protagonisten

---

<sup>1219</sup> Auch die Rückkehr nach Peru, wo seine Eltern inzwischen wieder gesellschaftliche Anerkennung genießen, ist dem Protagonisten angesichts seiner Verbrechen nicht möglich.

<sup>1220</sup> Zum Dramenschluß siehe auch Kapitel 5.3.14.

<sup>1221</sup> Damit ist dem Drama auch eine gesellschaftskritische und revolutionäre Dimension eingeschrieben, die es der Strömung der liberalen 'Romantik' zuordnet.

<sup>1222</sup> Dieses Analyseergebnis erklärt möglicherweise auch, warum in der Forschung so viele unterschiedliche Deutungen des Schicksalsbegriffs im *Don Álvaro* nebeneinander stehen (vgl. oben Anm. 265).

Gerechtigkeit widerfahren ließe, tagt in *Don Álvaro o la fuerza del sino* nicht. Der Duque de Rivas stellt in seinem Schauspiel ausschließlich das *irdische Scheitern* des Protagonisten dar.

Verdi und Piave deuten das Rivassche Schicksal in ihrer Oper *La forza del destino* (1862), welche die Bedeutung des Schicksals schon im Titel verstärkt, um: dort wird die – im Sinne eines Leitmotivs – wiederholt auftretende Preciosilla als symbolische Inkarnation einer transzendenten Schicksalsmacht dargestellt.<sup>1223</sup> Entsprechend steht Verdis Opernversion, vom Aspekt des Schicksals aus gesehen, dem Schlegelschen Modell des 'romantischen' Dramas näher als das Schauspiel des Duque de Rivas.

### 5.3.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Wirklichkeit als Heterogenität

Schon ein Blick auf die Gesamtheit der *dramatis personae* macht deutlich, daß der Duque de Rivas in seinem Schauspiel ein heterogenes Gesellschaftsbild entwirft. So lassen sich die Dramenfiguren in verschiedene gesellschaftliche Gruppen einteilen: 1) Adlige (die Familie des Marqués von Calatrava einschließlich Leonor); 2) Angehörige des Klerus (*Canónigo*, Padre Guardián, Hermano Melitón); 3) höhergestellte Mitglieder des spanischen Heeres (*Cirujano*, *Capellán*); 4) Vertreter des Volkes (von den Bettlern aus Hornachuelos<sup>1224</sup> über die Preciosilla, den Wasserverkäufer Tío Paco sowie den *mesonero* und seine Frau bis hin zu den Soldaten des spanischen Heeres); 5) don Álvaro, der zwar ebenfalls adliger Abstammung ist, als Außenseiter der spanischen Gesellschaft jedoch keiner der oben angeführten Gruppen wirklich angehört.<sup>1225</sup> Dieses überaus umfangreiche und mannigfaltige Figurenensemble ermöglicht dem Duque de Rivas, die verschiedensten Milieus der spanischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts auf kostumbristische Weise in sein Drama einzubeziehen.<sup>1226</sup> Das äußerst differenziert dargestellte und in die Dramenhandlung integrierte Volk erweckt den Eindruck, als habe sich der griechische Chor beim Duque de Rivas in mehr oder weniger individualisierte Figuren verwandelt, die jedoch eine ganz ähnliche Funktion erfüllen wie dieser, nämlich die Meinung des Volkes zu artikulieren,

<sup>1223</sup> Zu Verdis Oper *La forza del destino* siehe auch Kapitel 5.3.13.

<sup>1224</sup> Diese sind im Personenverzeichnis des Dramas nicht aufgeführt.

<sup>1225</sup> Casaldueiro (1981: 273) spricht von einer weitgehend namenlosen "masa social", die als Hintergrund für die einen Namen tragenden Individuen dient: "Los caracteres dramáticos de Rivas tienen una generalidad social, costumbrista. Al designarles se subraya el aspecto social: Canónigo, Padre Guardián, Cirujano, Alcalde, Estudiante, Mesonero, etcétera."

<sup>1226</sup> Wie neu diese Breite des Personenspektrums für das zeitgenössische Publikum war, verdeutlicht die Kritik des Rezensenten des *Eco del Comercio* (328, 24-03-1835: 3): "Para producir estas bellezas no hay necesidad de todo ese matalotaje de frailes, soldados, mendigos, gitanas, batallas, truenos y demas pertrechos sacados de los almacenes de los modernos románticos."

das Dramengeschehen zu kommentieren sowie im nachhinein von auf der Bühne nicht gezeigten Ereignissen zu berichten. Zugleich ermöglicht das umfangreiche Potential ein Alternieren von kostumbristischen Volksszenen und Protagonistenszenen, in denen doña Leonor und don Álvaro sowie deren Gegenspieler auftreten, das mit Caldera (2001: 83) einem Wechsel von relativer Statik (Volksszenen) und Dynamik (Protagonistenszenen) entspricht. Sowohl das spanische Heer (*Jornadas* III und IV) als auch der *Convento de los Ángeles* (*Jornadas* II und V) werden dabei als Mikrokosmen mit eigenen Gesetzen bzw. Regeln gestaltet, welche die spanische Gesellschaft *en miniature* reflektieren.<sup>1227</sup> Durch den großen Zeitraum des Geschehens und die vielen Ortswechsel kommt das Schauspiel des Duque de Rivas einer symbolischen Darstellung der Welt als Mikrokosmos, wie sie die Schlegel-Brüder für das 'romantische' Drama fordern, nahe, allerdings primär im Sinne einer symbolischen Abbildung der Heterogenität der Wirklichkeit.

Schon ein zeitgenössischer Rezensent der Madrider Aufführung des *Don Álvaro* – der mit dem Autor befreundete Antonio Alcalá Galiano – hebt das dem Drama zugrundeliegende Prinzip der Mischung hervor<sup>1228</sup>:

No es cosa de poca monta su aparicion en la escena con sus frailes y sus soldados, con sus estravagancias y sus lugares comunes, con sus altos y sus bajos, con sus burlas y sus veras, con sus cosas que huelen á doscientos años atras y sus otras cosas flamantes, novísimas, con sus resabios de española antigua y sus señales de estrangería moderna. (*Revista Española*, 25-03-1835)

Der Protagonist don Álvaro erscheint als positiv und utopisch besetzte Personifikation dieses Prinzips der Heterogenität, denn er ist aus der Verbindung von alter und neuer Welt, der Mischung von spanischem und Inkablut hervorgegangen.<sup>1229</sup>

Der grundlegende Antagonismus des Dramas, der das gesamte Dramengeschehen determiniert, besteht, ähnlich wie schon in Larras *Macías*, zwischen den absoluten Werten von Liebe und Freiheit auf der einen und einer reaktionären Gesellschaft, die von den Gesetzen der Ehre und Rache regiert wird, auf der anderen Seite.<sup>1230</sup> Da diese Problematik in ganz Europa nie

<sup>1227</sup> Navas Ruiz (1979: 169) sieht den Grund für die Auswahl von Heer und Kirche als zentrale Handlungsorte des Dramas "en el prestigio y popularidad de tales instituciones dentro de la sociedad española, no en el corazón del héroe".

<sup>1228</sup> Der Rezensent des *Eco del Comercio* (328, 24-03-1835: 2) dagegen merkt treffend, aber zutiefst kritisch an: "La obra es, pues, una linterna mágica donde se ve de todo, desde las escenas mas populares hasta las mas elevadas, ya por lo patético de la situacion, ya por el tono declamador y enfático."

<sup>1229</sup> Anders als im *Trovador*, wo Manrique fälschlicherweise glaubt, ein Zigeuner zu sein, fließt in den Adern Don Álvaros tatsächlich Inka-Blut.

<sup>1230</sup> Siehe auch Shaw (1986: 35): "Rivas enfrenta a su héroe [...] al modo de ser social y religioso de la España tradicionalista que él, tragicamente, intenta trascender" und Caldera (1986: 43): "A esta ley de amor universal se contraponen, en el bando opuesto, la ley del honor."

so aktuell war wie zu Beginn des 19. Jahrhunderts, ist darin ein Bezug zur spanischen Gegenwart des Autors zu sehen, d.h. das Drama verbindet Vergangenheit und Gegenwart – "Erinnerung und Ahnung" (August Wilhelm Schlegel) – miteinander.

### 5.3.8 *Priorität des Gefühls: "Espectáculo sensorial"* (Ribao Pereira)

Wie mehrfach angedeutet, weist das Drama auf der Ebene der Handlungslogik verschiedene Widersprüche auf,<sup>1231</sup> die auch die Forschung immer wieder beschäftigt haben. Die Ursache hierfür liegt in der grundlegenden Priorität des Gefühls. Die vom Autor forcierte emotionale Wirkung geht mit einer Hervorhebung des Einzelnen einher und artikuliert sich auch auf der Ebene der theatralischen Mittel – insbesondere in dem permanenten Wechsel der Bühnensbilder –, d.h. "[que] el duque de Rivas elige el camino de la pasión y el visual [para dirigirnos]" (Casalduero 1981: 293). Das Publikum erhält also nicht nur durch sprachliche Äußerungen der Protagonisten Einblick in deren Innenwelten,<sup>1232</sup> sondern die emotionale Wirkung wird zusätzlich durch das Verhältnis zwischen Figur und Bühnenbild unterstützt. So reflektiert doña Leonor, nachdem sie in der ersten *Jornada* in einem ausführlichen Dialog mit ihrer Vertrauten Curra ihre innere Zerrissenheit beschrieben hat, in der zweiten *Jornada* vor dem erhabenen Hintergrund des nächtlichen *Convento de los Ángeles* in zwei Monologen und einem langen Gespräch mit dem Padre Guardián ihre neue, ausweglose Situation in erster Linie verbal (vgl. Szenen II/3,5,6). Sánchez (1974: 22) aber hebt in den letztgenannten Szenen insbesondere die spielerisch auf die Bühnendekoration bezogenen Bewegungen Leonors hervor, denen eine starke emotionale Wirkung auf das Publikum eignet, wie der Nebentext veranschaulicht:

DOÑA LEONOR [...] *Arrodillase al ver el convento. [...] Álzase. [...] Mira hacia el sitio por donde ha venido. [...] Se sienta mirando en rededor y luego al cielo. [...] Cae de rodillas. [...] Queda en silencio y como en profunda meditación, recostada en las gradas de la cruz [...]. [...] Se levanta resuelta. [...] Va hacia el convento y se detiene. [...] Llega a la portería y toca la campanilla.* (II/3: 85-87)<sup>1233</sup>

Nach Sánchez (1974: 22) würde diese Szene auch ohne Text – "representándose la escena en

<sup>1231</sup> Siehe Kapitel 5.3.6.

<sup>1232</sup> Während Caldera (1986: 56) in den Monologen der Protagonisten "las columnas que sustentan el edificio" sieht, stellen insbesondere die Monologe des Protagonisten für den Rezensenten des *Eco del Comercio* (328, 24-03-1835: 3) einen Fehler dar: "Otro defecto es el de los largos monólogos que siempre se deben evitar y no consentir sino cuando una pasión fuerte los hace escusables."

<sup>1233</sup> Die gesamte Szene wird von dem Gesang der Mönche hinter der Bühne begleitet: "*Se oirá dentro de la iglesia el órgano y cantar Maitines al coro de frailes [...].*" (II/3: 85)

forma muda, dependiendo sólo de de este juego" – nichts von ihrer "comunicación emotiva" und dem Eindruck der inneren Verzweiflung Leonors einbüßen.

Auch don Álvaro offenbart dem Publikum seine Verzweiflung in insgesamt drei Monologen.<sup>1234</sup> Der berühmte Monolog in Szene III/3 geht mit einer ebenfalls als erhaben zu charakterisierenden Bühnedekoration einher – "*El teatro representa una selva en una noche muy oscura*" (III/3: 105) –, die mit der Innenwelt des von Todessehnsucht heimgesuchten Protagonisten korrespondiert: "La oscuridad de la selva es la de su alma [...]" (Casalduero 1981: 277). Die Informationen über die Herkunft don Álvaros und die Gründe seines neuen Aufenthaltsortes werden von Gefühlsausbrüchen umrahmt, die im Textbild in den zahlreichen Ausrufezeichen sichtbar werden. Die Intensität seines nächsten Monologs in Szene IV/5 wiederum erwächst aus der besonderen, grausamen Situation: don Álvaro, der gerade erfahren hat, daß Leonor noch lebt, erwartet die Vollstreckung seines Todesurteils.

Das Zusammenspiel von Natur bzw. Landschaft (Bühnenbild) und Mensch, das Casalduero (1981: 279) dahingehend deutet, "[que] [e]l hombre no está en la naturaleza, el hombre es naturaleza", erreicht seinen Höhepunkt in den letzten Szenen des Dramas, in denen das mit Geräuschen und Lichteffekten einhergehende Bühnenbild – "*el cielo representará el ponerse el sol de un día borrascoso, se irá oscureciendo lentamente la escena y aumentandose los truenos y relámpagos*" (V/9: 163) – nicht nur das folgende grausame Geschehen vorankündigt, sondern zugleich die Innenwelt der Protagonisten reflektiert: "[...] la cólera de ambos personajes es proporcional a la furia de la naturaleza" (Ribao Pereira 1999: 70).

Auch die anderen Bühnenbilder, von denen eine Vielzahl als spektakulär bezeichnet werden kann,<sup>1235</sup> sowie die zahlreichen *cuadros de costumbres* unterstützen die emotionale Wirkung des Schauspiels und betonen die Dominanz des Einzelnen über das Ganze. Dazu tritt die Einbeziehung anderer Künste in die dramatische Darstellung: die zweite *Jornada* eröffnet mit einer von Sologesang begleiteten Tanzszene, während die Musik bei anderer Gelegenheit zur Untermalung des Bühnengeschehens eingesetzt wird (vgl. Szene II/3).<sup>1236</sup>

Trotz Betonung der Emotionalität aber mangelt es dem Drama des Duque de Rivas nicht an Spannung. Der Spannungsbogen reicht zwar nicht – durchgängig – von der ersten bis zur letzten

<sup>1234</sup> Diese sind auf die letzten drei *Jornadas* verteilt. Vgl. Casalduero (1981: 274), der die Bedeutung des Monologs im 'romantischen' Drama wie folgt umreißt: "Con el Romanticismo, el monólogo vuelve a adquirir la vitalidad perdida en el siglo XVIII. Es claro que no son concentraciones de pensamiento como en el Barroco, sino núcleos de intensidad sentimental."

<sup>1235</sup> Siehe Kapitel 5.3.10 und 5.3.11.

<sup>1236</sup> Siehe auch Kapitel 5.3.10.

Szene, sondern wird vielmehr in jeder *Jornada* neu aufgebaut, weshalb einzelne *Jornadas* auch als eigenständige Tragödien *en miniature* angesehen werden können.<sup>1237</sup>

Die scheinbaren Widersprüche innerhalb der Handlungslogik sowie die aufwendigen theatralischen Effekte des Dramas erfüllen demnach einen doppelten Zweck: sie sollen einerseits die Gefühle der Protagonisten auf der Bühne darstellen und andererseits die Sinne und Gefühle der Zuschauenden gefangennehmen sowie das irdische 'Chaos', welches die 'romantischen' Dichter fasziniert und dessen Auflösung sie auf einer höheren Bedeutungsebene vermuten,<sup>1238</sup> symbolisieren. Mit *Don Álvaro o la fuerza del sino* nähert sich das spanische 'romantische' Drama als theatralisches Schauspiel der Oper und weist als "espectáculo sensorial" (Ribao Pereira 199: 71) bereits in die Richtung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks.

### 5.3.9 Organische Form: Freiheit in Inhalt und Form

Der Duque de Rivas sprengt in seinem Drama geradezu das bei Martínez de la Rosa und Larra noch erkennbare Modell der neoklassizistischen Tragödie: der Bruch mit den klassischen Einheiten nimmt in *Don Álvaro o la fuerza del sino* kühne und bis zu diesem Zeitpunkt innerhalb der spanischen Dramatik nach dem *Siglo de Oro* unbekannte Ausmaße an.<sup>1239</sup>

Innerhalb der fünf *Jornadas* ereignen sich 14 mit unterschiedlichen Bühnenbildern und einer enormen geographischen Ausdehnung einhergehende Ortswechsel<sup>1240</sup>: das Geschehen setzt am Rande von Sevilla, vor der Kulisse der Puente de Triana ein (Szenen I/1-4) und wird in einem Vorort der Stadt, im Landhaus des Marqués de Calatrava, fortgesetzt (Szenen I/5-8). Die zweite *Jornada* spielt in einem Gasthaus in Hornachuelos (Szenen II/1,2) und vor der Kulisse des in der Nähe dieser Ortschaft liegenden *Convento de los Ángeles* (Szenen II/3-8), während die dritte und vierte *Jornada* nach Veletri/Italien verlegt werden und weitere sieben Bühnendekors erfordern. In

<sup>1237</sup> Darin wird die Selbständigkeit der Teile deutlich sichtbar. Siehe auch Kapitel 5.3.9.

<sup>1238</sup> So ringen – ähnlich wie im Drama des *Siglo de Oro* – auf einer über dem Dramengeschehen liegenden symbolischen Ebene die Kräfte der LIEBE (don Álvaro, doña Leonor) und der EHRE bzw. RACHE (Marqués de Calatrava, don Carlos, don Alfonso) miteinander, d.h. Logik und Auflösung des Handlungsgeschehens liegen auf dieser symbolischen Ebene.

<sup>1239</sup> Auch Caldera (2001: 82) bestätigt: "[...] Rivas [...] había ido mucho más allá de los autores que le habían precedido." Vgl. außerdem die einleitenden Worte der zeitgenössischen Rezension Alcalá Galianos in der *Revista Española* vom 25. März 1835 "Quien niegue ó dude que estamos en revolucion, que vaya al teatro del Principe y vea representar el drama de que ahora me toca dar cuenta á mis lectores."

<sup>1240</sup> Damit führt *Don Álvaro o la fuerza del sino* die von Picoche (1985: 107f.), der insgesamt 83 spanische Dramen der 'Romantik' unter dem Aspekt ihrer Bühnenbilder analysiert hat, aufgestellte Statistik mit der höchsten Anzahl unterschiedlicher Bühnenbilder an. Den Grund dafür sieht Picoche (1985: 99) darin, "[qu] au début, en réaction contre la vieille unité de lieu, on a tendance à multiplier inconsidérément les tableaux".

der fünften und letzten *Jornada* schließlich spielt das Geschehen erneut beim bzw. im *Convento de los Ángeles* sowie vor der unweit des Klosters befindlichen Eremiten-Höhle doña Leonors (4 verschiedene Bühnenbilder).

Der zeitliche Rahmen des Dramas beträgt ca. fünf Jahre, wobei aber zwischen den einzelnen *Jornadas* größere Zeiträume liegen. Zwischen der ersten und zweiten *Jornada* vergeht etwa ein Jahr, zwischen der vierten und fünften verstreichen noch einmal vier Jahre. Innerhalb einer *Jornada* aber ist die Handlung eher gedrängt,<sup>1241</sup> so daß hier Spannung produziert wird, die wiederum die Dominanz der einzelnen *Jornada* über die Finalstruktur des Dramas betont. Die Forschung sieht daher insbesondere in den *Jornadas* I, III und V eigene "tragedia[s] en miniatura" (Shaw 1986: 36),<sup>1242</sup> d.h. die Spannung wird in diesen *Jornadas* jeweils neu aufgebaut. Entsprechend erscheinen die finale Verzweiflung don Álvaros und seine Selbsttötung eher als Resultat additiver Ereignisse und nicht als Ergebnis einer kontinuierlich erfolgten Spannungssteigerung und deren explosiver finaler Entladung.<sup>1243</sup>

Die Einheit der Handlung, die von der ersten bis zur letzten Szene des Dramas reicht, ist dagegen wesentlich an die Titelfigur des Dramas, don Álvaro, gebunden, wie schon Alcalá Galiano – im zweiten Teil seiner Rezension der Madrider Inszenierung – betont: "[...] el interes está todo cimentado en el caracter del ente que personifica la idea" (*Revista Española*, 12-04-1835).

Der radikale Bruch mit den Einheiten von Ort und Zeit geht mit einem Wahrscheinlichkeitsverlust einher, der aber durch die starke emotionale Wirkung des Dramas ausgeglichen wird.<sup>1244</sup> Mit seiner Mischung von recht eigenständigen kostumbristischen Volksszenen und handlungstragenden Protagonistenszenen, die eine 'romantisch'-bunte Ganzheit statt einer klassischen Einheit zum Ziel hat, nähert sich das Drama des Duque de Rivas auf der formalen Ebene dem Roman und damit der frühromantischen Vorstellung vom 'romantischen'

<sup>1241</sup> Der spanische Begriff *Jornada* bezeichnet einen Zeitraum von etwa einem Tag (24 Stunden).

<sup>1242</sup> Vgl. auch Blecua (1988: XXXIII): "Cada jornada, salvo la segunda, está construida como una breve pieza trágica: de la felicidad a la desdicha, con peripecias y anagnórisis." Es bleibt allerdings anzumerken, daß auch die vierte *Jornada*, die mit der überraschenden Fluchtmöglichkeit don Álvaros vor der ihm drohenden Hinrichtung endet, nicht der Tragödie entspricht.

<sup>1243</sup> Die Handlungsgestaltung des Dramas verweist auf den für das offene Drama geprägten Begriff der "kreisenden Handlungsstruktur" (Klotz <sup>13</sup>1992): in dem Moment, wo sich die Kugel aus dem von don Álvaro weggeworfenen Revolver löst und den Vater doña Leonors tötet (I/8), ist der Protagonist von seinem Ziel, doña Leonor zu heiraten, ebenso weit entfernt wie nach dem Duell mit don Carlos (IV/1) oder im Moment der Flucht vor der ihm drohenden Todesstrafe (IV/7).

<sup>1244</sup> Siehe Kapitel 5.3.8.



Drama stark an.<sup>1245</sup>

Wie der Untertitel des Dramas – "Drama original en cinco jornadas y en prosa y verso" – bereits ankündigt, kombiniert das Drama Prosapassagen und Verse miteinander, wobei die in – polymetrischen – Versen gestalteten Szenen überwiegen.<sup>1246</sup> Dabei läßt sich grundsätzlich feststellen, daß die entscheidenden Szenen um die Protagonisten des Dramas in Versen geschrieben sind und dadurch aus der Handlung herausragen, während Prosa vorrangig in den Volksszenen zum Einsatz kommt.<sup>1247</sup> Aber auch innerhalb einer Szene wechselt der Autor manchmal von der einen in die andere Form, etwa um einen Stimmungswechsel darzustellen.<sup>1248</sup>

Das Zusammenspiel von Inhalt und Form läßt sich abschließend insofern als organisch im Sinne der Schlegel-Brüder bestimmen, als die Freiheit auf der inhaltlichen Ebene der formalen Freiheit des Werkes entspricht.<sup>1249</sup>

5.3.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Sensationelle Bühnenbilder sowie wirkungsvolle Einbindung von Musik und Tanz

Zu der überaus pittoresken Wirkung des Dramas, die in den zeitgenössischen Rezensionen der Aufführung erstaunlich wenig gewürdigt wird,<sup>1250</sup> tragen sowohl die aufwendigen und überaus stimmungsvollen Bühnenbilder als auch das breitgefächerte Personenspektrum und die historischen Kostüme bei.<sup>1251</sup>

Die stimmungsvollen Bühnenbilder des Dramas zeugen von einer gelungenen Symbiose von

<sup>1245</sup> Siehe auch Ribao Pereira (1999: 69): "Como dijo ya la crítica coetánea, el plan del *Don Álvaro* es más narrativo (hoy diríamos, incluso, cinematográfico) que dramático."

<sup>1246</sup> Folgende Szenen sind in Prosa gehalten: I/1, 2, 4, 7, 8; II/1, 4; III/1, 5, 6; IV/2, 6; V/1, 2, 7, 9-11. Zum Versschema vgl. Sánchez (1992: 32f.).

<sup>1247</sup> Ausnahmen bilden bspw. die Szenen I/8 und II/2.

<sup>1248</sup> So in den Szenen I/7 und V/9.

<sup>1249</sup> In diesem Sinne läßt sich auch der oben zitierte erste Satz der Rezension Alcalá Galianos verstehen, denn die dort angekündigte Revolution läßt sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form des Schauspiels beziehen.

<sup>1250</sup> Lediglich Alcalá Galiano lobt "lo lujoso de las decoraciones" (*Revista Española*, 25-03-1835), während andere Rezensenten den vielfachen Dekorationswechsel eher kritisch reflektieren (vgl. *Eco del Comercio* 328, 24-03-1835: 2). Zur zeitgenössischen Aufnahme des Schauspiels siehe besonders Andioc (1982).

<sup>1251</sup> Sánchez (1974: 21) hebt die pittoreske Rolle der Kostüme und deren Bedeutung für das Drama zu Recht hervor: "Salta a la vista la importancia que asume el vestuario en la obra, pues, en gran parte, la caracterización del héroe se inicia en cada acto con una serie de trajes o disfraces: el de majo, el de capitán de granaderos, el de fraile franciscano." Auch Leonor tritt übrigens jeweils in einer neuen 'Verkleidung' auf: während ihre Kleidung in der ersten *Jornada* nicht spezifiziert wird, erscheint sie in der zweiten *Jornada* "vestida de hombre, con un gabán de mangas, sombrero gacho y botines" (II/3: 85) und bei ihrem letzten Auftritt schließlich "vestida con un saco y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada" (V/10: 168).

dramatischer Kunst und Malerei.<sup>1252</sup> Der Duque de Rivas, der nicht nur Autor, sondern auch Maler, also ein "autor-pintor" (Sánchez 1974: 21), ist, läßt das Drama gleich mit einer besonders effektvollen Bühnendekoration einsetzen:

*La escena representa la entrada del antiguo puente de barcas de Triana, el que estará practicable a la derecha. En primer término, al mismo lado, un aguaducho o barraca de tablas y lonas, con un letrero que diga: "Agua de Tomares"; dentro habrá un mostrador rústico con cuatro grandes cántaros, macetas de flores, vasos, un anafre con una cafetera de hojalata y una bandeja con azucarillos. Delante del aguaducho habrá bancos de pino. Al fondo se descubrirá de lejos, parte del arrabal de Triana, la huerta de los Remedios con sus altos cipreses, el río y varios barcos en él, con flámulas y gallardetes. A la izquierda se verá en lontananza la Alameda. Varios habitantes de Sevilla cruzarán en todas direcciones durante la escena. El cielo demostrará el ponerse el sol en una tarde de julio, y al descenderse el telón aparecerán EL TÍO PACO, detrás del mostrador, en mangas de camisa; el OFICIAL, bebiendo un vaso de agua, y de pie; PRECIOSILLA, a su lado, templando una guitarra; el MAJO y los dos HABITANTES DE SEVILLA, sentados en los bancos. (I/1: 51f.)*

Dieses von Caldera (2001: 82) als "pequeña obra maestra de montaje escénico" bezeichnete Eröffnungsbild, welches in der dritten Szene zu einem *Tableau vivant* erstarrt, das äußerst eindrucksvoll von don Álvaro durchquert wird, gleicht einem Gemälde, ja weist sogar auf Fotografie und Film voraus,<sup>1253</sup> denn es beschreibt nicht nur präzise und detailliert eine ortstypische Szenerie, sondern umfaßt auch verschiedene Geschehensebenen. Während sich im Vordergrund das zentrale Geschehen abspielt, spiegelt der Hintergrund – in stummen bewegten Bildern – das alltägliche Leben am Rande der Stadt Sevilla: dort kreuzen verschiedene Einwohner die Szene.<sup>1254</sup> Über jene zweite Geschehensebene hinaus bietet das Bühnenbild den von August Wilhelm Schlegel geforderten "bedeutenden Ausblick in die Ferne",<sup>1255</sup> dort zeichnet sich ein Teil des Vorortes von Triana ab.<sup>1256</sup> Hinzu kommt, daß die Szenerie ein konkret bestimmtes und zudem prozeßhaftes Naturphänomen und die damit verbundene Stimmung

<sup>1252</sup> Schon Azorín (1973: 19), dessen Interpretation dem Drama des Duque de Rivas allerdings nicht wirklich gerecht wird, würdigt insbesondere die Bühnenbilder: "[...] el *Don Álvaro*, sí es una serie interesante y patética de cuadros llenos de color y de animación: cuadros castizos pintados por un apasionado de la luz y de los espectáculos vistosos."

<sup>1253</sup> Picoche (1985: 106) bestätigt für das spanische Drama der 'Romantik' den Eindruck der realitätsnahen, nahezu fotografischen Bühnenbilder: "[...] un décor qui se veut très vrai au point de créer l'illusion de la réalité."

<sup>1254</sup> Auch Ribao Pereira (1999: 62f.) würdigt "el ambiente de dinamismo y viveza" des ersten Bühnenbildes.

<sup>1255</sup> Vgl. den folgenden Satz A.W. Schlegels: "Das romantische Drama denke man sich [...] als ein großes Gemälde, wo außer der Gestalt und Bewegung in reicheren Gruppen auch noch die Umgebung der Personen mitabgebildet ist, nicht bloß die nächste, sondern ein bedeutender Ausblick in die Ferne, und dies alles unter einer magischen Beleuchtung, welche den Eindruck so oder anders bestimmen hilft" (Lohner VI: 112). Siehe Kapitel 2.10.

<sup>1256</sup> Casaldueiro (1981: 277f.) deutet den Ausblick in die Ferne allgemein als Ausdruck der Sehnsucht der 'Romantiker' nach der Ferne und zugleich als Ungleichverhältnis zwischen der überwältigenden Landschaft, die die Welt symbolisiert, und den Protagonisten als 'romantischen' Individuen: "Más que perspectivas sin fin que rodean al hombre de eternidad y de vaguedad, una distancia que atrae la mirada, que arrastra, que se impone; todo con agitación y inquietud, hacia abajo, hacia arriba, y como final lo inaccesible."

abbilden soll: einen Sonnenuntergang an einem Juliabend.<sup>1257</sup>

Weitere herausragende pittoreske Bühnenbilder stellen die nächtliche, vom Mond erleuchtete Kulisse des Klosters im zweiten Teil der zweiten *Jornada*<sup>1258</sup> sowie das Panorama der letzten beiden Szenen dar – eine karge Felslandschaft mit der Höhle doña Leonors, die wieder von einem Sonnenuntergang dominiert wird und schon fast zum Erhabenen neigt. Auch die Szene III/3 – "*El teatro representa una selva en noche muy oscura.*" (105) – reiht sich in die Zahl der von spektakulären Naturereignissen bestimmten Bühnenbilder ein. Die Analyse der Bühnenbilder macht deutlich, daß dem Licht, welchem zahlreiche Bühnenanweisungen gelten, eine wichtige Rolle im Drama des Duque de Rivas zukommt: die Art der Beleuchtung variiert zwischen Mondschein, Kerzenlicht, Blitzen, allmählichem Dunkel- bzw. Hellwerden sowie absoluter Dunkelheit und trägt wesentlich zur Erzeugung unterschiedlicher Stimmungen bei.

Zusätzlich erreicht der Autor durch die Inszenierung von Massenszenen eine ebenfalls pittoreske Wirkung,<sup>1259</sup> wie insbesondere zu Beginn der fünften *Jornada*, als Hermano Melitón an die Bettler aus Hornachuelos Essensrationen verteilt.<sup>1260</sup> Dabei setzt sich das Pittoreske bis in die sprachliche Ebene hinein fort, die den Bildungsstand der untersten Volksschicht reflektiert und dialektale Eigenarten berücksichtigt.

Die Einbeziehung anderer Künste wie Musik und Tanz unterstützt die pittoreske Wirkung des Dramas. In der ersten Szene der zweiten *Jornada* läßt der Autor eine der Figuren, den mit don Alfonso befreundeten *estudiante*, in einem landestypischen *mesón* ein Lied zur Gitarre singen, zu welchem drei Pärchen tanzen. Auch an anderen Stellen setzt der Autor Musik ein, wie den hinter der Szene *Maitines* singenden Chor der Mönche in Szene II/3 sowie den *Miserere*-Gesang derselben Mönche, der die Schlußszene des Dramas untermalt. Diese hinter der Szene spielende

<sup>1257</sup> Daß der Dramatiker um die Herausforderung weiß, die sein Drama für die zeitgenössische Bühnentechnik darstellt, geht aus den folgenden *Notas*, die dem ersten Druck des Dramas beigelegt sind, hervor: "[...] Si no hubiese bastantes actores, puede uno mismo ejecutar dos o tres de los personajes subalternos que sólo figuran en distintas jornadas. Si por la mala disposición de nuestros escenarios no se hubiese cambiar a la vista la decoracion de la segunda jornada, se echará momentáneamente un telón supletorio que represente una áspera montaña de noche" (Duque de Rivas 1994: 189). Ribao Pereira (1999), die sich ausführlich mit der Aufführung und den Bühnenbildern des Dramas beschäftigt, hat anhand der überlieferten *Apuntes* des *Teatro del Príncipe* und durch die Auswertung zeitgenössischer Rezensionen herausgefunden, daß bei der Uraufführung des Dramas von dem sogenannten *alcahuete*, einem zusätzlichen Vorhang, Gebrauch gemacht wurde (vgl. Ribao Pereira 1999: 60).

<sup>1258</sup> Diese Kulisse assoziiert die Szenerien der 'romantischen' Gemälde Caspar David Friedrichs.

<sup>1259</sup> Ein Phänomen, das sich auch bei Martínez de la Rosa findet: vgl. die Karnevalsszenerie im vierten Akt der *Conjuración de Venecia* (Kapitel 5.1).

<sup>1260</sup> Siehe auch den Blick auf das Schlachtfeld in den Szenen III/5, 6: "*El teatro representa un risueño campo de Italia, al amanecer; se verá a lo lejos el pueblo de Veletri y varios puestos militares; algunos cuerpos de tropa cruzan la escena, y luego sale una compañía de Infantería con el CAPITÁN, el TENIENTE y el SUBTENIENTE. DON CARLOS sale a caballo con un ordenanza detrás y coloca la compañía a un lado, avanzando una guerrilla al fondo del teatro*" (III/6: 113).

Musik steht zugleich für die Simultaneität mehrerer Handlungen, die nicht gleichzeitig auf der Bühne dargestellt werden können.

Wie schon in den Dramen Martínez de la Rosas und Larras dient auch hier eine über die Musik hinausreichende Geräuschpalette zur theatralischen Gestaltung des Dramas, wie schon Caldera (2001: 84) herausstellt:

No renuncia en fin nuestro autor a los eficaces recursos, ya explotados en los dramas anteriores, de luces y sonidos: no sólo truenos y relámpagos [...], sino también 'el resplandor de hachones de viento y galopar de caballos' que anuncian la llegada improvisa del marqués en la primera jornada; la luz que se filtra a través de la claraboya de la iglesia, el canto coral de los *Maitines* que sale igualmente de la iglesia, el sonido de la campanilla con que Leonor llama a la puerta del convento, el resplandor imprevisto del farol que le da en el rostro, en la segunda; los tiroteos y el ruido de espadas en el ambiente militar de la tercera y la cuarta. En la jornada postrera, con un contraste muy efectista, a los ruidos naturales se agregan repiques de campanas y cantos litúrgicos.

Ribao Pereira (1999: 69) hebt mit Blick auf die Geräuschkulisse des Dramas insbesondere die Szene III/3 heraus, in der die Bühne einen Moment lang völlig leer bleibt und nur Geräusche zu hören sind<sup>1261</sup>:

DON ÁLVARO [...]   
 (*Éntrase; suena ruido de espadas; atraviesan dos hombres la escena como fugitivos, y vuelven a salir* DON ÁLVARO y DON CARLOS.) (III/3: 109)

Die pittoreske Dimension des Dramas läßt sich zum einen als erneute Tendenz zum Gesamtkunstwerk deuten und reflektiert zum anderen den theatralischen Impetus des 'romantischen' Dramas, ist aber zugleich als episches Element anzusehen, das – bspw. in der Breite der Rivasschen Volksszenen – der Dramatik und Spannungssteigerung zuwiderläuft.<sup>1262</sup>

Unter effektiver Ausnutzung der theatralischen Mittel seiner Zeit<sup>1263</sup> gelingt es dem Duque de Rivas in seinem Drama, das Leben in seiner "Mannichfaltigkeit" und "unendlichen Fülle" (Friedrich Schlegel) darzustellen.<sup>1264</sup> Die revolutionäre Botschaft des Dramas umfaßt demnach

<sup>1261</sup> Eine ähnliche Darstellungsweise findet sich auch in Werners *Wanda* (vgl. Kapitel 3.4).

<sup>1262</sup> Siehe dazu auch Ribao Pereira (1999: 61f.): "Todas estas escenas expositivas son inherentes a la concepción romántica del drama. La ruptura de las reglas clásicas (unidad de tiempo, espacio y acción) obliga a incorporar como discurso narrativo en boca de personajes secundarios el contenido y la trascendencia de los hechos que no han sido representados."

<sup>1263</sup> Picoche (1985: 99) berichtet, daß das letzte Drama des Duque de Rivas, *El desengaño en un sueño* (1844), aufgrund massiver Schwierigkeiten bei der theatralischen Realisierung ("à cause des difficultés de mise en scène") erst lange nach dem Tod des Autors aufgeführt wurde.

<sup>1264</sup> Sánchez (1974: 22) betrachtet "[...] el cuadro final [...]" como símbolo de esta visión teatral unificadora que mantiene en juego y equilibrio lo histórico, lo pictórico y lo musical." Und er fügt hinzu: "Anuncia en forma inequívoca el triunfo de la escenografía moderna."

auch den Bereich der Bühnentechnik, wie schon ein zeitgenössischer Rezensent bemerkt:

Un ilustre y cultísimo extranjero ha dicho que con D. Álvaro le ha sucedido al público madrileño lo que á una persona acostumbrada solo á ver retratos de miniatura y flores pintadas, si le presentasen de pronto el juicio final de Miguel Anjel. (*La Abeja* 347, 10-04-1835: 3)

### 5.3.11 "Drastisch": *Rhetorik und Effekt*: Verbindung melodramatischer Effekte mit inhaltlicher Tiefe

*Don Álvaro o la fuerza del sino* ist ein 'romantisches' Schauspiel, welches von Friedrich Schlegel mit großer Wahrscheinlichkeit sofort als drastisch bezeichnet worden wäre. Neben den Bühnenbildern und der organischen Einbindung von Musik und Tanz stehen die Monologe der Protagonisten, der pantomimische erste Auftritt don Álvaros und die nächtliche Ankunft der als Mann verkleideten Leonor am *Convento de los Ángeles*, aber auch eine Reihe drastisch zu nennender Szenen, wie der Tod des Marqués de Calatrava durch den sich aus dem Revolver don Álvaros lösenden Schuß (Szene I/8) und die letzten Szenen des Dramas – das von Donner und Blitzen begleitete Duell zwischen don Alfonso und don Álvaro, die Ermordung Leonors durch ihren Bruder und schließlich der spektakuläre Selbstmord don Álvaros – für eine überaus effektvolle Dramaturgie.<sup>1265</sup> Auch die schwere Verwundung don Álvaros in Veletri und seine kurze Zeit später erfolgende Verhaftung (Szene IV/2) unterstützen die theatralische Wirkung dieses Dramas, gegen die sich nicht nur Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* blaß ausnimmt.<sup>1266</sup>

Auffällig ist, daß der Autor verschiedene Szenen zueinander in Beziehung setzt, so daß die scheinbar sehr verschiedenen Elemente der mannigfaltigen Handlung immer wieder aufeinander verweisen und sich zu einem Ganzen fügen. In einem solchen Bezug stehen beispielsweise die Szenen I/3 – don Álvaro kreuzt melancholisch, aber souverän das Bühnengeschehen – und IV/2 –

<sup>1265</sup> Ribao Pereira (1999: 70) beschreibt anhand der erhaltenen *Apuntes* des Madrider *Teatro del Príncipe*, wie die Umsetzung der letzten Szenen des Dramas bei der Madrider Erstaufführung ausgesehen haben könnte: "El *apunte* a3 indica 'trueno' en el momento en que cae herido Alfonso, 'trueno grande, largo, viento fuerte' cuando don Álvaro corre a la ermita en busca de ayuda y se produce el exaltado encuentro de la pareja, de nuevo 'trueno' mientras Leonor toca la campanilla con desesperación y más tarde, cuando la mujer se precipita sobre su hermano. A estos sonidos se suma el *miserere* que comienza a escucharse (siempre según a3) en el instante en que Leonor expira, y el de las campanas del convento."

<sup>1266</sup> Da die zum Teil drastische theatralische Wirkung der angeführten Szenen bereits in den vorangegangenen Teilkapiteln ausführlich besprochen wurde, werden hier, um Wiederholungen zu vermeiden, die entsprechenden Szenen nur angeführt, ohne sie erneut zu rekapitulieren und zu interpretieren.

der Protagonist wird als Gefangener über die Bühne geführt:

[...] *sale el capitán preboste y cuatro granaderos, y en medio de ellos, preso, sin espada ni sombrero, DON ÁLVARO; y atravesando la escena, seguidos por la multitud, entran en el cuerpo de guardia, que está al fondo [...].* (IV/2: 135)

Ähnlich verhalten sich die erste und letzte Szene des Dramas zueinander: beide stellen einen Sonnenuntergang dar, aber während es sich zu Dramenbeginn um einen Sonnenuntergang an einem Juliabend handelt, steht am Dramenende "[...] *el ponerse el sol de un día borrascoso [...]*" (V/9: 163).

Die angeführten Effekte mögen zwar zum Teil durchaus melodramatisch anmuten, gehen aber – wie von den Schlegel-Brüdern gefordert – mit inhaltlicher Tiefe einher, so daß das Schauspiel des Duque de Rivas auch unter diesem Gesichtspunkt als 'romantisch' zu charakterisieren ist.

### 5.3.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente: Volksszenen und Gracioso-Figur*

Das Drama des Duque de Rivas weist eine Mischung von komischen und tragischen Elementen auf, d.h. es enthält zahlreiche komische Partien, die in das tragische Geschehen um don Álvaro hineinragen, aber dennoch Teil des Handlungsgeschehens sind.<sup>1267</sup> Dabei integriert der Autor das Komische auf zwei unterschiedliche Arten in sein Drama<sup>1268</sup>: zum einen stellt er den einzelnen *Jornadas* einleitende Szenen voran, in denen im wesentlichen Repräsentanten unterer Bevölkerungsschichten zu Wort kommen und die deshalb auch als Volksszenen bezeichnet werden können:

I/1-4	Einwohner Sevillas im <i>aguaducho</i> des Tío Paco;
II/1, 2	Besitzer und Gäste eines Wirtshauses in Hornachuelos;
III/1, 2	kartenspielende Offiziere des spanischen Heeres in Veletri;
IV/2	spanische Soldaten auf einem Platz in Veletri;
V/1	Bettler aus Hornachuelos im <i>Convento de los Ángeles</i> . <sup>1269</sup>

<sup>1267</sup> Siehe auch Casaldueiro (1981: 276): "Los cuadros de costumbres están incorporados por completo a la acción: ponen en antecedente, explican, confunden y pierden, orientan y dirigen [...], y al movimiento dramático."

<sup>1268</sup> Zur Mischung komischer und tragischer Elemente siehe auch Boussagol (1926: 261-266).

<sup>1269</sup> Diese Volksszenen erfüllen innerhalb des Dramas verschiedene Funktionen: sie führen – als Exposition – in das Geschehen ein (I/1-4), enthalten Botenberichte (II/1; III/1,2; IV/2), dienen kostumbristischen Zwecken und der Sympathie lenkung. Zur Bedeutung der Volksszenen siehe auch Ribao Pereira (1999: 60-62).

Die Zugehörigkeit dieser Figuren zu niedrigeren Gesellschaftsschichten spiegelt sich auch in ihrer Sprache wider, wie der folgende Ausschnitt aus der ersten Szene des Dramas zeigt:

MAJO.—(*Levantándose.*) Pues yo quiero que me diga la buenaventura esta prenda. He aquí mi mano.  
 PRECIOSILLA.—Retire usted allá esa porquería... Jesús, ni verla quiero, no sea que se encele aquella niña de los ojos grandes.  
 MAJO.—(*Sentándose.*) ¡Qué se ha de encelar de ti, pendón!  
 PRECIOSILLA.—Vaya, saleroso, no se cargue usted de estera; convídeme a alguna cosita. (I/1: 52)

Andererseits nimmt der Dichter eine Figur in sein Drama auf, die das Komische an sich verkörpert und auf den für das spanische Drama des *Siglo de Oro* typischen *Gracioso* verweist: Hermano Melitón, Pförtner des *Convento de los Ángeles* und somit Angehöriger der unteren Klerus-Schicht, der in der zweiten und fünften *Jornada* des Dramas – in insgesamt 9 von 43 Szenen – auftritt. Dieser *Gracioso* agiert außerhalb der Volksszenen<sup>1270</sup> und kommuniziert – anders als die Repräsentanten des Volkes – direkt mit den Protagonisten der Handlung. Die folgende Passage verdeutlicht den grotesken und bissigen Charakter des Hermano Melitón:

HERMANO MELITÓN.—Vamos, silencio y orden, que no están en ningún figón.  
 MUJER.—Padre, ¡a mí, a mí!  
 VIEJO.—¿Cuántas raciones quiere, Marica?  
 COJO.—Ya le han dado tres, y no es regular...  
 HERMANO MELITÓN.—Callen y sean humildes, que me duele la cabeza.  
 MANCO.—Marica ha tomado tres raciones.  
 MUJER.—Y aún voy a tomar cuatro, que tengo seis chiquillos.  
 HERMANO MELITÓN.—¿Y por qué tiene seis chiquillos? ... Sea su alma.  
 MUJER.—Porque me los ha dado Dios.  
 HERMANO MELITÓN.—Sí... Dios... Dios... No los tendría si se pasara las noches como yo, rezando el Rosario o dándose disciplina.  
 PADRE GUARDIÁN.—(*Con gravedad.*) ¡Hermano Melitón! ¡Hermano Melitón!... ¡Válgame Dios!  
 HERMANO MELITÓN.—Padre nuestro, si estos desesperados tienen una fecundidad que asombra...  
 COJO.—¡A mí, padre Melitón, que tengo ahí fuera a mi madre baldada!  
 HERMANO MELITÓN.—¡Hola!... ¿También ha venido hoy la bruja? Pues no nos falta nada.  
 PADRE GUARDIÁN.—¡Hermano Melitón! (V/1: 147f.)

Die Funktion des Komischen ist primär in der Unterbrechung und Auflockerung des tragischen Geschehens um don Álvaro und doña Leonor zu sehen. Gleichzeitig aber reflektieren sowohl Hermano Melitón als auch die Angehörigen des Volkes das Dramengeschehen aus ihrer individuellen Perspektive und erweitern damit den Blickwinkel des Publikums.<sup>1271</sup>

<sup>1270</sup> Mit Ausnahme der Szene V/1, in der Hermano Melitón aber den das Volk repräsentierenden Bettlern gerade kontrastiv gegenübergestellt wird.

<sup>1271</sup> Vgl. insbesondere die Szenen V/2 sowie I/2, IV/2 und V/1.

Darüber hinaus manifestiert sich in der Mischung von komödien- und tragödienspezifischem Personal zusätzlich eine Symbiose beider Gattungen, obgleich die handlungstragenden Figuren ausschließlich den oberen Gesellschaftsschichten angehören.<sup>1272</sup>

### 5.3.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: *Don Álvaro o la fuerza del sino* und Giuseppe Verdis *La forza del destino* (1862)

Bereits aus der Tatsache, daß Giuseppe Verdi das Drama des Duque de Rivas als Vorlage für das Libretto seiner Oper *La forza del destino* (1862) auswählt, läßt sich mit Gier (1998: 6) folgern, daß dem Schauspiel eine Anlage zur Gattung der Oper immanent ist<sup>1273</sup>:

Ein Schauspieltext taugt offenbar nur dann zur Vertonung, wenn er von vornherein librettoähnliche Merkmale aufweist.

Die Nähe zur Oper besteht sowohl in den arienhaften Monologen der Protagonisten (vgl. bes. die Szenen II/3,5; III/3,8 u. IV/5) als auch in den effektvollen Volksszenen und Bühnenbildern sowie im Hauptthema des Schauspiels, der mit der Darstellung von Leidenschaften einhergehenden Liebe.<sup>1274</sup> Darüber hinaus verweist die Struktur des Schauspiels auf die Gattung der Oper, in der Wahrscheinlichkeit und Handlungslogik nur eine untergeordnete Rolle spielen, und der Schauplatz bzw. die *Jornada* höher bewertet wird als das Gesamtgeschehen.

So scheint für das Drama des Duque de Rivas stärker als für andere spanische 'romantische' Dramen der Eindruck zu gelten, den Picoche (1985: 105) bei der Analyse der 'romantischen' Bühnenbilder in Spanien gewonnen hat:

Un drame romantique, simplement lu, sans le jeu des acteurs, la musique, les costumes, les accessoires et le décor n'est qu'un squelette, bien plus que toute autre pièce. Il faut se mettre dans l'idée que le drame doit être un spectacle complet, à la limite, un opéra parlé. Le décor y est donc d'une importance extrême.

Verdi ist laut Zentner (1999: 3) besonders von der "Ungewöhnlichkeit" des Rivasschen Dramas begeistert, kürzt es wesentlich im Umfang – aus fünf *Jornadas* werden vier Akte –, ohne

<sup>1272</sup> Zum Personenspektrum vgl. Kapitel 5.3.7.

<sup>1273</sup> Blecua (1988: XXII) vergleicht das Drama und insbesondere den ersten *cuadro de costumbres* mit der musikalischen Gattung der spanischen *Sainete*.

<sup>1274</sup> So auch Blecua (1988: XXXVII): "Saavedra había concebido la obra casi como una ópera con numerosos actores, con complicado aparato escénico y con pasiones exaltadas hasta el paroxismo."



aber auf eine der im Stück angelegten Stationen des Protagonisten zu verzichten.<sup>1275</sup> Als entscheidende Änderungen sind in erster Linie die Reduktion der zwei Brüder Leonors auf nur einen Bruder, eine stärkere physiognomische Gestaltung der Zigeunerin Preciosilla und des Hermano Melitón, die beide nahezu leitmotivisch in das Geschehen eingebunden werden, sowie das Dramenende zu nennen, das Verdi – als Zugeständnis an ein konservatives Publikum<sup>1276</sup> – "zu einem seiner verklärtesten Opernschlüsse" (Zentner 1999: 5) transformiert.<sup>1277</sup> Da Harmonie in der Gattung der Oper wesentlich über Musik transportiert wird, die unmittelbar auf die Sinne und Gefühle des Publikums wirkt, erscheint die Opernversion des Dramas zudem als eine konsequente Fortsetzung der Intentionen des Autors.

### 5.3.14 *Auflösung*: Untergang

Das bereits mehrfach angesprochene Dramenende fällt – obwohl es im Stück vielfach angekündigt, ja geradezu vorweggenommen wird<sup>1278</sup> – überraschend und – scheinbar ungerechtfertigt – hart aus. Don Álvaro, der alias Padre Rafael im Kloster bereits seinen Frieden gefunden zu haben scheint, wird von dem zweiten Bruder Leonors, don Alfonso, ins 'wirkliche' Leben zurückgeholt. Obwohl der Protagonist den weltlichen Werten längst entsagt hat, gelingt es don Alfonso doch, ihn derart zu provozieren, daß er die Herausforderung zum Duell annimmt.<sup>1279</sup> Don Alfonso aber unterliegt – wie schon sein Bruder Carlos – dem Protagonisten, welcher aus christlicher Nächstenliebe den angeblichen Eremiten – Leonor – zu Hilfe ruft, der dem Sterbenden die Absolution erteilen soll. Das Überraschungsmoment der Anagnorisis – Leonor wird sowohl von don Álvaro als auch von don Alfonso erkannt – nutzt don Alfonso zur Rettung

<sup>1275</sup> Einen detaillierten Vergleich zwischen Drama und Oper unternimmt Busquets (1988).

<sup>1276</sup> Siehe Busquets (1988: 89): "Lejos, pues, de suponer [...] que el final de la segunda versión de la *Forza* representa la conciencia religiosa de Verdi, considero que el compositor, por motivos de oportunidad, supeditó la propia conciencia religiosa y libertaria a la conciencia religiosa y reaccionaria de una sociedad que, aun definiéndose moderadamente liberal, permanecía anclada a una visión tradicional del mundo y de la vida humana."

<sup>1277</sup> Zum Vergleich von Dramen- und Opernende siehe Kapitel 5.3.14.

<sup>1278</sup> Vgl. don Álvaros Worte: "¿Te complaces / en levantarme al trono del Eterno / para después hundirme en el infierno? ..." (I/7: 70, 316-318), die den Schluß des Dramas vorwegzunehmen scheinen. In derselben Szene spricht don Álvaro auch davon, seinem Leben ein Ende zu setzen, und in seinem Monolog in Szene III/3 reflektiert er darüber, ob einem Christen nicht auch die Möglichkeit der Selbsttötung gewährt werden sollte. Vgl. auch die folgenden Worte Leonors: "[...] separarnos podrá sólo la muerte." (I/7: 71, 341), die darauf hinzuweisen scheinen, daß der Tod den Liebenden nicht – wie in anderen Dramen der spanischen 'Romantik' – vereinende, sondern statt dessen trennende Wirkung haben wird.

<sup>1279</sup> Zweimal widersteht don Álvaro den Beleidigungen don Alfonsos und dessen Aufforderung zum Duell, beim dritten Versuch des Provokateurs, der mit einer Ohrfeige einhergeht, aber nimmt der Protagonist die Herausforderung schließlich an.

der Familienehre, indem er seine ihn umarmende Schwester hinterrücks und mit letzter Kraft vor den Augen don Álvaros erdolcht, um daraufhin mit den Worten "[m]uero vengado" ebenfalls zu sterben.<sup>1280</sup>

Don Álvaro, der die gerade wiedergefundene Geliebte im gleichen Augenblick für immer verliert, nimmt sich schließlich – nachdem er im Laufe der Handlung diesen letzten Ausweg bereits mehrmals in Erwägung gezogen hat – tatsächlich das Leben und wendet sich mit seinem Freitod bewußt gegen den christlichen Gott, von dem er sich verraten fühlt, indem er sich – symbolisch – in den Höllenschlund stürzt<sup>1281</sup>:

DON ÁLVARO.—¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...! (*Sube a lo más alto del monte y se precipita.*) (V/11: 169f.)<sup>1282</sup>

Diesen scheinbaren Gesinnungswechsel don Álvaros erklärt Gullón (1995: 100f.) vor dem Hintergrund der von ihm untersuchten Leidenschaft im spanischen 'romantischen' Drama folgendermaßen:

Otra característica de la pasión es su aptitud para presentar al individuo en múltiples perfiles. El cambio de conducta, de personalidad, en los dramas románticos es habitual, hay en esos personajes una pasional capacidad para enseñar al otro (los otros) oscuro(s). Pasan de la calma a la locura en un instante; don Álvaro [...] se hace monje, padre Rafael, y abandona el mundo, vive cuatro años una ascética existencia monástica; la visita del hermano de su amada, y la aparición de ésta, le despiertan del letargo piadoso, y en cuestión de minutos se suicida. Son dos caras de una misma existencia.<sup>1283</sup>

Don Álvaro erkennt also in dieser letzten Szene, daß ihm in einer vom *Antiguo Régimen* und dem Christentum geprägten reaktionären Gesellschaft nicht die Freiheit gegeben ist, sein Leben

<sup>1280</sup> Ähnlich wie schon Fernán Pérez in Larras *Macías* erliegt don Alfonso hier aber einem Irrtum, denn der Tod seiner Schwester rächt den Tod seines Vaters, seines Bruders sowie seinen eigenen nicht. Nur der Tod des scheinbar unbesiegbaren don Álvaro hätte diese drei Tode rächen können. Der Protagonist aber scheidet freiwillig und selbstbestimmt aus dem Leben, so daß sein Tod nicht als Erfüllung des Racheprinzips gedeutet werden kann.

<sup>1281</sup> Vgl. dazu auch diese Worte don Álvaros, die er kurz vorher – im Kloster – formuliert:

[...] ... ¡O Dios! ¿Me rehúsa

(*Aterrado.*)

vuestra gracia sus auxilios?

¿De nuevo el triunfo asegura

el infierno, y se desploma

mi alma en su sima profunda?

¡Misericordia! ... (V/6: 158f., 2049-2054)

<sup>1282</sup> Boussagol (1926: 265) hält diese letzten Worte des Protagonisten im Kontext des Rivasschen Werkes für wenig außergewöhnlich: "L'apostrophe finale de Don Álvaro est une synthèse de motifs et expressions rivesques." Anschließend führt Boussagol (1926: vgl. 265f.) Beispiele ähnlicher Formulierungen aus verschiedenen Werken des Autors an.

<sup>1283</sup> Obwohl Gullóns *pasión*-These unbestritten einen wesentlichen Aspekt des unerwarteten Dramenendes beleuchtet, wird er diesem nicht vollständig gerecht.

nach seinen Vorstellungen zu verwirklichen. Aus dieser Enttäuschung heraus emanzipiert sich der Protagonist mit seinem Freitod als ein nach Freiheit strebendes Individuum<sup>1284</sup> nicht nur von der spanischen Gesellschaft, sondern auch vom christlichen Gott und schlägt sich – als Zeichen der absoluten Rebellion<sup>1285</sup> – auf die Seite Satans, dem christlichen Symbol des ewigen Rebellen.<sup>1286</sup> Nach Herrero (1988: 16) spiegelt dieses Dramenende folgende Erkenntnis des Autors:

God was, in fact, the rock on which the *Ancient Régime* was based; he could not be the foundation of a new freedom for the individual bourgeois.

Dem Untergang des Protagonisten, dem keine Versöhnung vorausgeht und keine Verklärung folgt, setzt der Autor zwar ein "¡Misericordia Señor!" (V/11: 170) des Chors der Mönche kontrapunktisch entgegen, dieses vermag die Wirkung der Worte und der Entscheidung don Álvaros aber nicht wirklich zu mildern, sondern wirkt mit Shaw (1986)<sup>1287</sup> vor allem ironisch.

Die Auflösung des Dramengeschehens entspricht demnach der Friedrich Schlegelschen Kategorie des Untergangs,<sup>1288</sup> die dieser nicht als genuin 'romantisch' ansieht, und kontrastiert mit den zur Versöhnung und Verklärung tendierenden übrigen Dramen der spanischen 'Romantik'. Die metaphysische Pointe der "Wiedergeburt" wird hier – bewußt – abgelehnt.<sup>1289</sup>

Das Schauspiel des Duque de Rivas, so läßt sich resümieren, ist das erste Drama der spanischen 'Romantik', das radikal mit dem klassizistischen Regelwerk bricht und die dramenpoetologischen

<sup>1284</sup> Auch Navas Ruiz (1979: 170) deutet den Freitod des Protagonisten als "afirmación de la libertad individual".

<sup>1285</sup> Siehe auch Navas Ruiz (1979: 170): "Al identificarse con el diablo, el supremo rebelde, y al clamar por la destrucción del mundo, don Álvaro se alza en el momento mismo de arrojar al abismo a la categoría del símbolo: símbolo de total rebeldía frente a una sociedad hostil e injusta que debe perecer [...]."

<sup>1286</sup> Mit Shaw (1986: 26) bleibt dem Protagonisten kein anderer Ausweg als die Selbsttötung: "En todo caso, la única salida es la muerte. La pérdida del amor no permite otra solución, pues concebir otra significaría aceptar una ley superior a la del amor humano." Denn nach dem Tod der Geliebten hat das Leben don Álvaros jeglichen Sinn verloren, obwohl die erfolgte Befreiung und Rehabilitation seiner Eltern ihm eine Zukunft in Peru ermöglichen würde.

<sup>1287</sup> Vgl. Shaw (1986: 20): "La dimensión religiosa de la obra [...] existe en realidad para crear un contraste irónico con la visión de la vida dominada por una fatalidad injusta que, al final, reduce todo a un juego de azares sin sentido. No cabe la menor duda [...] que don Álvaro vacila angustiosamente entre la visión cristiana de la vida humana y la creciente comprensión de que una serie misteriosa de sucesos arbitrarios contradice tal visión." Diese Ironie läßt sich als Kritik des Autors am Katholizismus in Spanien deuten, der reaktionäre Haltung Spaniens mitverantwortlich ist.

<sup>1288</sup> Darin sieht Shaw (1986: 22) den wesentlichen Unterschied des Dramas zur Gattung des Melodramas. Vgl. auch Bleckua 1988: XXXI: "[...] el suicidio de don Álvaro es la diferencia esencial entre la tradición sentimental del siglo XVIII y la del siglo XIX."

<sup>1289</sup> Verdi dagegen verwandelt das Ende des Rivasschen Dramas in seiner Oper *La forza del destino* in einen verklärenden und genuin 'romantischen' Schluß: Leonor stirbt in den Armen Álvaros mit den Worten: "Ich harre dein da droben, / Álvaro, leb wohl!" (Verdi 1999: 64).

Vorstellungen der Schlegel-Brüder sowohl inhaltlich als auch auf der theatralischen Ebene kongenial umgesetzt. Indem der Autor sich sowohl am spanischen Drama des *Siglo de Oro* als auch an den zeitgenössischen Schauspielen der europäischen 'Romantik' orientiert, schafft er ein Drama, welches sich insbesondere in formaler Hinsicht dem von Friedrich und August Wilhelm Schlegel entworfenen Modell des 'romantischen' Dramas annähert und nur mit Blick auf den Schicksalsbegriff und die Auflösung der Dramenhandlung eigene Wege geht. Zugleich ist das in mehrfacher Hinsicht als revolutionär zu charakterisierende Drama der liberalen *Romanticismo*-Strömung zuzuordnen und als Wegbereiter einer spezifisch spanischen 'romantischen' Dramatik anzusehen.

#### 5.4 Antonio García Gutiérrez: *El Trovador. Drama caballeresco* (1836): Die 'romantische' Liebe als eigene, über das Christentum erhabene Religion

García Gutiérrez' am 1. März 1836 im Madrider *Teatro del Príncipe* uraufgeführtes Drama *El Trovador*<sup>1290</sup> gilt in der Forschung als endgültiger Triumph der 'Romantik' auf der spanischen Bühne.<sup>1291</sup> Im Anschluß an die Premiere wird der junge und bis dato unbekannte Autor von dem Madrider Publikum frenetisch gefeiert und auf die Bühne gerufen. Larra (1968: 573) fängt die Stimmung des Premierenabends in seiner Rezension für die Zeitschrift *El Español* wie folgt ein:

[...] los espectadores pidieron a voces que saliese el autor; levantóse el telón, y el modesto ingenio apareció para recoger numerosos *bravos* y nuevas señales de aprobación.<sup>1292</sup>

Der *Cartelera I* zufolge schließen sich dieser erfolgreichen Premiere weitere 16 Madrider Aufführungen im Jahre 1836 an, und nach Mesonero Romanos' *Memorias de un sententón* (1880) reicht der Erfolg des Dramas sogar weit über die Hauptstadtgrenzen hinaus bis in die spanische Provinz.<sup>1293</sup> Eine im Jahre 1846 von García Gutiérrez selbst verfaßte Parodie seines *Trovador* unter dem Titel *Los hijos del tío Tronero* gelangt 1849 in Madrid erstmals zur Aufführung, ohne

<sup>1290</sup> Die Analyse des Schauspiels bezieht sich auf folgende Ausgabe: Antonio García Gutiérrez: *El Trovador*, hrsg. von Carlos Ruiz Silva, Madrid: Cátedra, 1994.

<sup>1291</sup> Vgl. Peers (1967), Díez Taboada (1985), Ruiz Ramón (1992).

<sup>1292</sup> Dieses Procedere wird von Larra (1968: 573), dessen Rezension des Schauspiels im übrigen zwei Artikel umfaßt, explizit als "una novedad introducida por el público" bezeichnet.

<sup>1293</sup> Vgl. auch Gies (1994: 117).

jedoch den Erfolg des Originals wiederholen zu können.<sup>1294</sup>

Da Antonio García Gutiérrez sich vor 1836 hauptsächlich als Übersetzer französischer 'romantischer' Dramen hervortut, geht die Forschung von einem starken französischen Einfluß – insbesondere durch Victor Hugos *Hernani* (1830) und *La Tour de Nesle* (1832) von Alexandre Dumas père – aus. Gleichzeitig aber wird das Schauspiel immer wieder mit Larras *Macías* verglichen.<sup>1295</sup>

Das Drama dient Giuseppe Verdi später als Vorlage für seine Oper *Il trovatore* (1853), die bis heute weltweit zu seinen bekanntesten Werken zählt.

#### 5.4.1 Zentraler Charakter: Manrique, *el trovador*

Manrique, der im Titel des Schauspiels genannte *trovador*, vermeintlicher Sohn einer Zigeunerin, als welcher er – wie andere 'romantische' Protagonisten vor ihm – keinen Familiennamen besitzt, steht im Mittelpunkt der Dramenhandlung. In ihm kreuzen sich die beiden zentralen Handlungsstränge des Dramas: die 'romantische' Liebe zwischen Leonor und Manrique sowie die Mission der Zigeunerin Azucena, die Verbrennung ihrer unschuldig als Hexe bezichtigten Mutter zu rächen.<sup>1296</sup>

Bereits vor seinem ersten Auftritt wird der Protagonist durch eine passive Charakterisierung von drei Bediensteten don Nuños kurz vorgestellt:

FERRANDO	Atreverse a galantear a una de las primeras damas de Su Alteza. Un hombre sin solar, digo, que sepamos.
JIMENO	No negaréis sin embargo que es un caballero valiente y galán.
GUZMÁN	Sí, eso sí; pero en cuanto a lo demás... Y luego, ¿quién es él?, ¿dónde está el escudo de sus armas? Lo que me decía anoche el conde: 'Tal vez será algún noble pobretón, algún hidalgo de gotera'. (I/1: 115f.)

Diese explizit figurale Charakterisierung Manriques deutet eine grundlegende Problematik des Dramas an: zwar erscheint der Protagonist als Repräsentant einer *nobleza de carácter* – "un caballero valiente y galán" –, kann aber keine *nobleza de sangre* vorweisen, die innerhalb des *Antiguo Régimen* den einzig gültigen Wert eines Menschen verkörpert. Seine *nobleza de carácter*

<sup>1294</sup> Vgl. Ruiz Silva (1994: 38).

<sup>1295</sup> Vgl. insbesondere Regensburger (1911), Adams (1922) und Alcina Franch (1968).

<sup>1296</sup> Siehe auch Regensburger (1911: 26f.) und insbesondere Larra (1968: 557): "De aquí resultan necesariamente tres caracteres igualmente principales, y en resumen ningún verdadero protagonista, por más que refundiéndose todos esos intereses encontrados en el solo Manrique, pueda este abrogarse el título de la obra exclusivamente."

aber erhebt Manrique – wie andere 'romantische' Helden vor ihm – moralisch über die Repräsentanten der *nobleza de sangre*.

Im weiteren Dramenverlauf wird der Protagonist einerseits als gefühlvoller Dichter, Sänger und Liebhaber – *trovador* – dargestellt und figuriert andererseits als Anführer der Rebellen gegen den König von Aragón, vereint in sich also recht gegensätzliche Eigenschaften. Sein rebellisches Selbstverständnis spricht aus dem folgenden Dialog mit don Nuño, in dessen Verlauf Manrique diesen zum Duell herausfordert:

NUÑO	No, que no sois, advertid,
	caballero como yo.
MANRIQUE	Tal vez os equivocáis.
	[...]
	que si vos sois caballero...
	caballero también soy. (I/5: 125, 237-246) <sup>1297</sup>

Der Ausgang dieses Duells legt nahe,<sup>1298</sup> daß Manrique über eine große Geschicklichkeit im Umgang mit Waffen verfügt. Sein Charakter aber wird von seiner absoluten Liebe dominiert, die insbesondere Leonor, aber auch seiner vermeintlichen Mutter Azucena gilt und stets sein Handeln bestimmt. Gerade die Vereinigung gegensätzlicher Eigenschaften macht Manrique – auch in den Augen der Forschung – zu einem genuin 'romantischen' Helden<sup>1299</sup>:

A proscrip, a rebel and a troubadour (that is to say, a bourgeois intellectual) Manrique is the, by now, stereotype of the romantic hero. (Herreo 1988: 17)

[...] el protagonista es el prototipo del héroe romántico: es noble, valeroso, audaz, apasionado, tierno, capaz de entonar una hermosa trova, entrar subrepticamente en un convento en busca de la mujer amada o luchar bravamente por su rey. (Ruiz Silva 1994: 75)

Der Konflikt des Protagonisten, der zwischen Manriques – vermeintlicher – Herkunft, die er ähnlich wie don Álvaro bewußt verheimlicht, und seiner Liebe zu Leonor sowie den Ambitionen, anerkanntes Mitglied des königlichen Hofes zu werden, besteht, determiniert das Dramengeschehen entscheidend.

<sup>1297</sup> Die in diesen Sätzen Manriques verborgene Wahrheit wird erst am Dramenende in ihrem ganzen Ausmaß deutlich, als Azucena offenbart, daß Manrique der im Kindesalter entführte Bruder don Nuños ist.

<sup>1298</sup> Macías besiegt don Nuño, jedoch ohne ihn zu töten. In der Exposition des Dramas berichtet Guzmán von einem weiteren Duell der beiden Rivalen, bei welchem ebenfalls der *conde* unterlag, ohne von Manrique getötet zu werden: "[...] poco duró el combate; la espada del conde cayó a los pies des su rival, y un momento después ya no había un alma en todo el jardín" (I/1: 117). Im Kontext dieser beiden Duelle ist das kurzzeitige Zögern don Nuños in Anbetracht des eigenmächtigen Todesurteils für seinen Rivalen zu sehen (vgl. V/4).

<sup>1299</sup> So auch Marrast (1978: 39).

Obwohl Manrique kein passiver Protagonist ist, sondern aktiv in das Geschehen eingreift, indem er immer wieder versucht, sein Leben selbst zu bestimmen – so durch die beiden Duelle mit don Nuño, die Entführung Leonors aus dem Kloster sowie die versuchte Befreiung Azucenas aus den Fängen don Nuños –, erleidet er ein unverschuldetes Schicksal, ohne den Lauf der Dinge tatsächlich zu seinem Gunsten ändern zu können. Sein adverses Schicksal, das mit dem der Mutter Azucenas verknüpft ist, erfüllt sich in der letzten Szene des Dramas, in welcher der grausame Tod von Azucenas unschuldiger Mutter auf dem Scheiterhaufen mit Manriques von seinem leiblichen Bruder befohlenen Hinrichtung gerächt wird.

Manrique vereint also in sich die Schlegelschen Kriterien eines 'romantischen' Protagonisten.

#### 5.4.2 'Romantische' Liebe: Religiöser Charakter der absoluten Liebe

Die beiden Protagonisten des Dramas, Leonor und Manrique, verbindet eine im folgenden als 'romantisch' zu bestimmende Liebe. Aufgrund der unterschiedlichen Positionen der Liebenden innerhalb der sozialen Hierarchie der Feudalgesellschaft aber und vor dem Hintergrund der Tatsache, daß auch die Liebe don Nuños, einem Vertreter der *nobleza de sangre*, Leonor gilt, hat ihre Liebe von vornherein keine Chance auf eine Verwirklichung im Bereich des Irdischen. Ein ähnliches Urteil fällt auch Alcina Franch (1968: 41):

La situación de los amantes es desde el principio una situación límite que el autor multiplicará en toda una serie de escenas cambiantes y efectistas hasta el final.

Manriques Liebe gilt sowohl Leonor als auch seiner vermeintlichen Mutter, der Zigeunerin Azucena, für die er sich in der vierten *Jornada* sogar in Lebensgefahr begibt. Im Zusammenhang mit seiner Liebe zu Leonor dagegen stehen die Duelle mit don Nuño. Ab der zweiten *Jornada* bzw. spätestens mit der Entführung Leonors aus dem Kloster nimmt Manriques Liebe insofern tatsächlich troubadoureske Züge an, da Leonor sich – mit dem Eintritt in den Orden – Gott vermählt hat und Manrique eine 'verheiratete' Dame begehrt.<sup>1300</sup>

Leonor, deren Liebe ausschließlich Manrique gilt, stellt die Inkarnation der absoluten, 'romantischen' Liebe dar. Ihre äußerst poetischen Liebesbekundungen in der vierten Szene der

<sup>1300</sup> Vgl. auch Larras *Macías*. Auch Macías' Liebe zu der verheirateten Elvira wurde in Kapitel 5.2 als troubadouresk charakterisiert.

ersten *Jornada* konfrontieren das Publikum erstmals mit dem Ausmaß dieser Liebe:

LEONOR            [...]  
                      ¡Quién dijo, Manrique, quién,  
                      que yo olvidarte pudiera  
                      infiel, y tu amor vendiera,  
                      tu amor, que es sólo mi bien!  
                      Mis lágrimas, ¿no bastaron  
                      a arrancar de tu razón  
                      esa funesta ilusión?  
                      [...]  
                      Turbada perdí mi calma,  
                      se estremeció el corazón,  
                      y una celeste ilusión  
                      me abrasó de amor el alma. (I/4: 121f., 111-142)

Selbst als sie Manrique tot glaubt und in einen Orden eintritt, um die Heiratsabsichten don Nuños zu vereiteln, vermag Leonor es nicht, seine Stelle in ihrem Herzen durch Gott zu ersetzen:

LEONOR                        Sí, tiemblo,  
                                      porque a ofender voy a Dios  
                                      con pérfido juramento.  
                                      Qué dices?  
                                      ¡Ay!, todavía  
                                      delante de mí le tengo,  
                                      y Dios, y el altar, y el mundo  
                                      olvido cuando le veo.  
                                      Y siempre viéndole estoy  
                                      amante, dichoso y tierno... (II/6: 138, 124-132)

Aus dieser Passage geht hervor, daß Leonor ihre 'romantische' Liebe als eine Art eigenständige Religion über die Religion des Christentums stellt, denn der von ihr angebetete Gott ist sterblich und heißt Manrique.<sup>1301</sup> Aufgrund der gesellschaftlichen Umstände kann diese Liebe zwar erst jenseits des Todes Erfüllung finden, da sie aber andererseits auch durch irdische Hindernisse nicht zerstörbar ist, erscheint sie als eine absolute, kosmische Liebe.

Als Leonor unmittelbar nach ihrer feierlichen Aufnahme in den Kreis der Nonnen ihren Geliebten lebend vor sich sieht, bricht sie ohnmächtig zusammen. Von diesem Moment an leidet sie an der Unvereinbarkeit ihrer absoluten Liebe zu Manrique und der vollzogenen 'Trauung' mit dem christlichen Gott, wie in ihrem arienähnlichen Zwiegespräch mit letzterem (Szene III/4) deutlich wird:

<sup>1301</sup> Auch Herrero (1988: 19) deutet die absolute, 'romantische' Liebe der Protagonisten als eigene Religion: "[...] they want Paradise on earth; they want unbound freedom and ecstatic love. They are in fact replacing a religion for another."



LEONOR           (*arrodillada*)    [...]  
 Llorar triste y suspirar  
 sólo puedo; ¡ay, Señor! no...  
 tuya no debo ser yo,  
 recházame de tu altar.  
 [...]  
 Cuando en el ara fatal  
 eterna fe te juraba,  
 mi mente, ¡ay Dios! se extasiaba  
 en la imagen de un mortal.  
 Imagen que vive en mí  
 hermosa, pura y constante...  
 No, tu poder no es bastante  
 a separarla de aquí...  
 [...]  
 Mas no puedo en mi inquietud  
 arrancar del corazón  
 esta violenta pasión  
 que es mayor que mi virtud. (III/4: 150f., 13-36)

Auch nach der Flucht bzw. Entführung Leonors aus dem Kloster, die von Gies (1994: 115) als eigentlich revolutionäres Moment des Dramas bewertet wird, bleibt ihr Innerstes zerrissen. Leonors Monolog in Szene IV/5 spiegelt ihren inneren Kampf, aus welchem aber letztlich die 'romantische' Liebe zu Manrique siegreich hervorgeht:

LEONOR           [...]  
 ¡Oh, Dios! Por qué tus aras  
 ilusa abandoné? La paz dichosa  
 que allí bajo las bóvedas sombrías  
 feliz gozaba tu perjura esposa...  
 ¿Esposa yo de Dios? No puedo serlo;  
 jamás, nunca lo fui... tengo un amante  
 que me adora sin fin, y yo le adoro,  
 que no puedo olvidar sólo un instante. (IV/5: 167, 146-153)

Ihre unendliche Liebe zu Manrique veranlaßt Leonor schließlich sogar dazu, ihr Leben für das seinige zu geben. Nachdem sie Gift eingenommen hat, offeriert sie don Nuño unter der Forderung, daß dieser Manrique freiläßt, ihre Liebe. Auch wenn sie Manrique damit nicht vor der Todesstrafe retten kann, ist dieser Versuch Ausdruck ihrer absoluten Liebe zu ihm.

Leonors Handeln innerhalb des Dramas ist demnach stets durch ihre kosmische Liebe zu Manrique motiviert: ihr Eintritt in den Orden ebenso wie die Flucht aus dem Kloster, der Bruch des Gelübdes gegen Gott und ihr Freitod, mit dem sie das Leben ihres Geliebten retten will.<sup>1302</sup> Larra

<sup>1302</sup> Siehe auch Díez Taboada (1985: 407), der davon spricht, daß sich die Liebe im *Trovador* "[...] in der Gestalt Leonors über den Glauben hinwegsetzt, die angesichts ihres Manrique Gott vergißt und furchtlos bis zur

(1968: 557) umreißt das Ausmaß der Liebe Leonors wie folgt<sup>1303</sup>:

[...] el amor hace emprender a Leonor cuanto la pasión más frenética puede inspirar a una mujer: el olvido de los suyos, el sacrificio de su amor a Dios, el perjurio y el sacrilegio, la muerte misma.

Auch in diesem Drama weist die 'romantische' Liebe über den Tod hinaus ins Unendliche<sup>1304</sup> und trägt somit utopische Züge: "The triumph of love is only a question of time" (Herrero 1988: 17). Gies (1994: 115) sieht bei García Gutiérrez sogar eine neue Qualität der 'romantischen' Liebe erreicht:

[...] where Larra's hero was still constrained in 1834 by forces beyond his control, García Gutiérrez's declared that not even God would stand between him and his love.

Hier nimmt die 'romantische' Liebe erstmals tatsächlich die Gestalt einer Liebesreligion an, nachdem insbesondere Larras Protagonist Macías in dieser Beziehung eine entscheidende Vorläuferrolle zukommt.

#### 5.4.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: *Drama caballeresco*

In dem im frühen 15. Jahrhundert angesiedelten und vom Autor explizit als *drama caballeresco* bezeichneten Schauspiel stehen christliche und mittelalterliche Werte und Mythologeme im Mittelpunkt. Dabei erhält der im spanischen Drama des *Siglo de Oro* so zentrale und unantastbare Wert der Ehre aber nur eine Nebenrolle,<sup>1305</sup> die von Guillén, dem Bruder Leonors, in einer als parodistisch zu bezeichnenden Form inkarniert wird. Bereits in der zweiten Szene der ersten *Jornada* tritt Guillén als Wächter der Familienehre auf<sup>1306</sup> und agiert in dieser Funktion zunächst als Gegenspieler Manriques und Leonors, indem er die Ehe zwischen don Nuño und Leonor befürwortet (vgl. Szene I/2). Nach Leonors Entschluß, in ein Kloster einzutreten, aber wendet

---

Selbstaufgabe ihres Lebens kämpft, indem sie aus Liebe freiwillig in den Tod geht." Ähnlich auch Adams (1922: 90): "There can be no more happiness for her; she takes poison, not caring for her fate, if only she may liberate her beloved troubadour."

<sup>1303</sup> Navas Ruiz (1990: 287) beschreibt Leonor als "[...] mujer apasionada, símbolo del amor sin barreras, que pone su corazón por encima de sus ideas religiosas, por encima de sus juramentos sociales, rebelde, digna de un compañero perseguida por la suerte."

<sup>1304</sup> Adams (1922: 91) betont, daß Manrique nach Leonors Tod keinen anderen Wunsch hegt, als selbst zu sterben: "Heroic always, he [Manrique; BO] even longs for death after Leonor can no longer be his."

<sup>1305</sup> D.h. die Ehre nimmt in diesem Drama keinen Einfluß auf den tragischen Ausgang der Handlung.

<sup>1306</sup> Da die Eltern Leonors und Guilléns nicht mehr leben, kommt Leonors Bruder die Aufgabe zu, die Familienehre zu schützen.

Guillén sich auch gegen don Nuño, welcher nun – indem er Leonors Liebe erzwingen will – seinerseits die Familienehre Guilléns bedroht:

NUÑO	Pues bien, la arrebataré a los pies del mismo altar; si ella no me quiere amar, yo a amarme la obligaré.
GUILLÉN	¡Conde!
NUÑO	Sí, sí... loco estoy; no os enojéis; ni he querido ofender...
GUILLÉN	Noble he nacido, y noble, don Nuño, soy.
NUÑO	Basta; ya sé, don Guillén, que es ilustre vuestra cuna.
GUILLÉN	Y jamás mancha ninguna la oscurecerá. (II/1: 132, 73-84)

Nachdem Manrique Leonor aus dem Kloster entführt hat, verfolgen don Nuño und Guillén jedoch wieder ein gemeinsames Ziel: die Gefangennahme Manriques (vgl. bes. IV/2: 162). Als diese schließlich erfolgt ist, kann in den Augen Guilléns nur noch der Tod Manriques die Familienehre reinwaschen:

GUILLÉN	[...] Entonces su torpe amor lavará con sangre impura... Sólo así el honor se cura, y es muy sagrado el honor. (V/3: 182, 121-124)
---------	--

Diese überhöhte Bewertung der Ehre, die für Guillén die Form einer Religion annimmt, von der er 'besessen' ist, erscheint selbst don Nuño, der innerhalb des Dramas als Repräsentant des *Antiguo Régimen* figuriert, unangebracht und übertrieben. Er kommentiert Guilléns Absicht mit den Worten: "Ni tanto rigor es bien / emplear" (V/3: 182, 125f.).

Das Drama stellt den mittelalterlichen Ehrenkodex – zentrales Thema der Schauspiele des *Siglo de Oro* – demnach aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts kritisch dar und überwindet ihn, indem es ihn als reaktionär entlarvt.<sup>1307</sup> Anders als noch in *Don Álvaro o la fuerza del sino* figuriert die Ehre hier nicht mehr als ernstzunehmender Gegenspieler der 'romantischen'

<sup>1307</sup> Damit geht García Gutiérrez über die ebenfalls kritische Darstellung der Ehre in den vorangegangenen spanischen 'romantischen' Dramen noch hinaus.

Liebe.<sup>1308</sup>

Im Gegensatz zu dem ad absurdum geführten Ehrgesetz ist der Begriff der Ritterlichkeit positiv besetzt, wie Manriques folgende Herausforderung seines vermeintlichen Gegenspielers don Nuño zu einem Duell vor Augen führt<sup>1309</sup>:

MANRIQUE	[...] vuestro mismo honor de vos mismo me asegura. Siempre fuisteis caballero. [...]
NUÑO	En fin, ¿no admitís el duelo? ¿Y lo pudisteis pensar? ¿yo hasta vos he de bajar? [...]
MANRIQUE	No, que no sois, advertid, caballero como yo. Tal vez os equivocáis. [...] que si vos sois caballero... caballero también soy. (I/5: 124f., 201-246)

Dadurch daß don Nuño die Herausforderung Manriques am Ende akzeptiert, wird er nicht als dem Marqués de Calatrava (*Don Álvaro o la fuerza del sino*)<sup>1310</sup> vergleichbarer radikal-konservativer Vertreter des *Antiguo Régimen* gebrandmarkt, sondern mit menschlicheren Zügen ausgestattet.<sup>1311</sup>

Manrique, der nichts von seiner adligen Herkunft ahnt, fühlt sich von der *nobleza de sangre* angezogen und spürt eine innere Berufung zum – erneut stark positiv besetzten – Ritterdasein, wie er seiner vermeintlichen Mutter Azucena gesteht:

MANRIQUE [...] Mil veces dentro de mi corazón, os lo confieso, he deseado que no fueseis mi madre, no porque no os quiera con toda mi alma, sino porque ambiciono un nombre, un nombre que me falta. Mil veces digo para mí, si yo fuese un Lanuza, un Urrea...  
[...]  
Pero a pesar de mi ambición, os amo, madre mía; no... yo no quiero sino ser vuestro hijo. ¿Qué me importa un nombre?, mi corazón es tan grande como el de un rey... (III/1: 148f.)

<sup>1308</sup> Entsprechend verzichtet Verdi in seiner Opernfassung auf die Figur des Guillén und damit auf den Vertreter des Ehrgesetzes.

<sup>1309</sup> Schon Larra (1968: 559) lobt diese Szene aufgrund ihres "sabor caballeresco y calderoniano difícil de igualar".

<sup>1310</sup> Vgl. die Auseinandersetzung zwischen don Álvaro und dem Marqués de Calatrava in Szene I/8, in der der Marqués eine Anerkennung des *advenedizo* don Álvaro radikal ablehnt.

<sup>1311</sup> Das Spiel mit dem Ritter- bzw. Adelstitel ist an dieser Stelle doppelbödig, wie das Publikum im Laufe des Dramas, spätestens jedoch an dessen Ende erfahren wird. Zwar meint Manrique eine *nobleza de carácter*, als er davon spricht, daß er in dem Fall, daß don Nuño sich für einen Ritter hält, sich auch als solchen ansieht, trifft aber – ohne es zu ahnen – eine tiefere Wahrheit, da er don Nuños leiblicher Bruder ist und deshalb – wie dieser – *caballero*.

Im Gegensatz zur Ehre spielt die ebenfalls auf das Mittelalter verweisende Rache in García Gutiérrez' Schauspiel eine wichtige Rolle, wird jedoch aufgrund ihrer schicksalhaften Bedeutung für den Titelhelden an anderer Stelle – im Kapitel 5.4.6 – analysiert.

Die christliche Religion dient im *Trovador* hauptsächlich als Hintergrund der Dramenhandlung – insbesondere in der zweiten und dritten *Jornada* – sowie als Kontrastfolie zu der vom Autor entworfenen 'romantischen' Liebesreligion, ohne jedoch eigenständige Bedeutung zu erlangen.

#### 5.4.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Historisch-nationaler Handlungshintergrund

Obwohl der Autor sein Drama nicht als *drama histórico*, sondern als *drama caballeresco* bezeichnet, sind Zeit und Ort der Handlung sowohl historisch als auch national determiniert. Das Geschehen spielt im frühen 15. Jahrhundert in Zaragoza und geht auf tatsächliche historische Ereignisse zurück, die als Eckpfeiler der fiktiven Dramenhandlung fungieren. Regensburger (1911: 73) führt fünf Ereignisse an, die den historischen Hintergrund des Dramengeschehens bilden<sup>1312</sup>:

1. Der Aufstand des Grafen Urgel zur Erlangung der Krone von Aragón: 1410-1413.
2. Die Ermordung des Erzbischofs von Zaragoza 1411.
3. Die Einsetzung eines Statthalters.
4. Die Unterdrückung des Aufstandes durch Waffengewalt.
5. Der Krieg vor Valencia.

Diese geschichtlichen Zusammenhänge aber dienen dem Autor lediglich als Rahmen, ohne daß historische Persönlichkeiten direkt in die Handlung einbezogen werden.<sup>1313</sup> Auch auf kostumbristische Szenen, die regionale Besonderheiten fokussieren, verzichtet der Autor weitgehend.<sup>1314</sup>

Sowohl Azucena, eine Zigeunerin, als auch der Troubadour Manrique verkörpern historische Typen des spanischen Mittelalters.<sup>1315</sup> Zwar erreicht die kostumbristische Gestaltung dieser beiden Figuren bei weitem nicht das pittoreske Ausmaß der Figurendarstellung in Duque

<sup>1312</sup> Zum historischen Hintergrund des Stücks vgl. außerdem Adams (1922: 66-68) und Ruiz Silva (1994: 56-58).

<sup>1313</sup> So auch Adams (1922: 68): "Thus the historical background of the play is fairly accurate, but the plot is by no means even suggested by these historical events."

<sup>1314</sup> Eine Ausnahme bildet die zu Beginn der dritten *Jornada* gezeigte Wohnstatt Azucenas.

<sup>1315</sup> Nicht nur den Schlegel-Brüdern, sondern der europäischen 'Romantik' allgemein und der spanischen im besonderen galt die Dichtung der Troubadoure als Beginn der 'romantischen', d.h. 'modernen', nach-antiken Literatur. Zum Motiv der Zigeunerin in der spanischen Literatur siehe Adams (1922: 82).

de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino*, eröffnet aber sowohl der theatralischen als auch der musikalischen Bearbeitung zahlreiche Gestaltungsmöglichkeiten.<sup>1316</sup>

Ein zeitgenössischer Bezug des im Sinne der frühromantischen Dramenpoetik als historisch zu bezeichnenden Dramas manifestiert sich darin, daß die Geschehnisse nicht aus der Perspektive des 15., sondern aus jener des 19. Jahrhunderts dargestellt und somit einer kritischen Sichtweise unterworfen werden.

#### 5.4.5 'Romantische' Melancholie: Manrique und Leonor

Beide Protagonisten des Schauspiels, Leonor und Manrique, werden als genuin 'romantische' Figuren melancholisch gezeichnet.<sup>1317</sup>

Die Melancholie Manriques liegt in seiner Sehnsucht nach einer anderen, gerechteren Welt begründet, in der eine Beurteilung der Menschen nach ihren Eigenschaften und Fähigkeiten – nicht nach ihrer Geburt – erfolgt. In dieser utopischen Welt stellt die Liebe einen hohen und unantastbaren Wert vor. Wie andere 'romantische' Helden vor ihm sucht auch Manrique die Schuld für sein Unglück in dem christlichen Gott:

MANRIQUE      Déjame, Ruiz;  
                       ya para mí no hay consuelo.  
                       ¿Por qué me dio vida el cielo  
                       si ha de ser tan infeliz? (II/7: 139, 147-150)

Ähnlich wie schon in Larras *Macías* fungiert auch in *El trovador* das Gefängnis als Metapher der Melancholie: die Protagonisten entfliehen aus dem – durch die Gefängnismauern betonten – Gefangensein im Irdischen direkt in die grenzenlose Freiheit des Todes.

Leonor dagegen leidet – ähnlich wie Elvira in Larras *Macías* – an dem Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Manrique und der Unerfüllbarkeit dieser Liebe im Bereich des Irdischen. Bereits

<sup>1316</sup> Insbesondere das Motiv der Zigeunerin wird im Opernlibretto des *Trovatore* ausgebaut. Siehe Kapitel 5.4.13.

<sup>1317</sup> Auch das Wort 'melancholisch' selbst fällt im Gespräch zwischen den Liebenden: während Leonor von der "melancólica frente" (I/4: 122, 148) ihres Geliebten spricht, erzählt Manrique ihr die folgende Traumsequenz, in welcher ihm die Geliebte erschienen ist:

MANRIQUE      [...]
                       Mas súbito, azaroso, de las aguas  
                       entre el turbio vapor, crució luciente  
                       relámpago de luz que hirió un instante  
                       con brillo melancólico tu frente.  
                       [...] (IV/6: 169, 195-198)

zu Dramenbeginn beklagt sie sich bei ihrer Vertrauten Jimena:

LEONOR            [...]  
                       yo para llorar nací;  
                       mi negra estrella enemiga,  
                       mi suerte lo quiere así.  
                       Despreciada, aborrecida  
                       del que amante idolatré,  
                       ¿qué es ya para mi la vida?  
                       [...] (I/3: 119, 68-73)

In der dritten *Jornada*, nach Leonors Aufnahme in den Orden, spitzt sich ihr Konflikt zu, da die Kluft zwischen ihrer Liebe zu Manrique und dem Gott gegebenen Gelübde unüberwindbar geworden ist, wie insbesondere in dem Monolog der vierten Szene deutlich wird:

[...] el poeta [...] pinta con maestría la lucha que divide el pecho de Leonor entre su amor y el sacrificio que a Dios acaba de hacer [...]. (Larra 1968: 564)

Aber auch die Flucht aus dem Kloster stellt keine befriedigende Lösung dar, wie Leonor in dem bereits in Kapitel 5.4.2 zitierten Monolog (Szene IV/5) zum Ausdruck bringt. Da die dramatischen Ereignisse und die gesellschaftlichen Umstände eine irdische Erfüllung der Liebe zwischen den Protagonisten nicht zulassen, liegt für Leonor die – 'romantische' – Lösung ihres Konflikts im Freitod: sie opfert dem Geliebten ihr Leben und hofft, diesen damit vor dem Todesurteil zu bewahren. Ihre Melancholie macht Leonor demnach an keiner Stelle des Dramas wirklich handlungsunfähig, da sie stets versucht, ihre Situation aktiv zu verändern.

#### 5.4.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Rache als Schicksalsmacht

Der Schicksalsgedanke des Dramas ist an die Figur der Zigeunerin Azucena gebunden,<sup>1318</sup> die sich als Mutter Manriques ausgibt. Bereits in der Exposition erzählt Jimeno, ein Bediensteter don Nuños, die unheimliche Geschichte vom Tod einer Zigeunerin auf dem Scheiterhaufen und der Rache ihrer Tochter, die den älteren Sohn des Conde de Luna, den Bruder don Nuños, entführt haben soll und nie gefaßt werden konnte. Wohl aber wurden an der Stelle, an welcher die Zigeunerin verbrannt worden war, die Reste eines neuerlichen Feuers und ein Kinderskelett gefunden (vgl. I/1: 111-114). Erst zu Beginn der dritten *Jornada*, die den Titel "La Gitana" trägt,

<sup>1318</sup> Auch in Duque de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino* wird die aus der Hand lesende Zigeunerin Preciosilla mit dem – heidnischen – Schicksal in Verbindung gebracht. Vgl. Kapitel 5.3.

erscheint Azucena selbst auf der Bühne: in einem zigeunertypischen Ambiente – "interior de una cabaña" (III/1: 145) – erzählt sie ihrem vermeintlichen Sohn Manrique von dem grausamen Tod ihrer unschuldig als Hexe angeklagten Mutter auf dem Scheiterhaufen und ihrem Versprechen, diesen Mord zu rächen: "[...] y yo juré vengarla de una manera horrorosa" (III/1: 147). Im Namen dieser Rache, so Azucena weiter, hat sie sich des Sohnes des für den Tod der Mutter verantwortlichen *conde* bemächtigt, um diesen ebenfalls auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen.<sup>1319</sup> Während der Erzählung fühlt sich Azucena, die dieses Geheimnis bis dahin für sich behalten hat, auf eine Art und Weise in die Vergangenheit zurückversetzt, die sie – unbewußt – die Wahrheit erzählen läßt: nicht den Sohn des *conde*, sondern ihren eigenen Sohn hat sie den Flammen übergeben: "Había quemado a mi hijo" (III/1: 148). Manriques Nachfrage aber bringt sie zurück in die Gegenwart: "Pues ¿quién soy yo, quién...? Todo lo veo" (III/1: 148). Azucena aber versichert ihm – aus Angst um den Verlust des einzigen Menschen, der sie liebt –, daß er ihr leiblicher Sohn sei und sie in Wirklichkeit doch den Sohn des *conde* getötet habe:

AZUCENA        ¿Te he dicho que había quemado a mi hijo...? No... He querido burlarme de tu ambición... tú eres mi hijo; el del conde, sí, el del conde era el que abrasaban las llamas... ¿no quieres tú que sea tu madre? (III/1: 148)

Der in Szene III/3 folgende Monolog Azucenas aber bestätigt die Ahnung des Publikums, sie habe den eigenen Sohn verbrannt<sup>1320</sup>:

Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece sino que conoce mi secreto... ¡ah!, que no sepa nunca... Si yo le dijera: 'Tú no eres mi hijo, tu familia lleva un nombre esclarecido, no me pertenesces...' me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubriera... ¡ah! no, no lo sabrá nunca... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo? (III/3: 149f.)

Dieser Monolog, der Azucenas Angst vor der Einsamkeit im Alter thematisiert, macht unmißverständlich deutlich, daß sie Manrique zu ihrem eigenen Sohn erklärt hat, ihn wie einen eigenen Sohn liebt und sich nicht mehr mit Rachedgedanken trägt. Die gegebenen Umstände aber erlauben ihr andererseits nicht, Manrique seine wahre Herkunft zu enthüllen, weil sie dadurch

<sup>1319</sup> Dem Publikum ist diese Geschichte bereits aus der Exposition des Dramas vertraut, aber hier wird sie aus einer anderen Perspektive erzählt. Dieser Wechsel der Perspektive ermöglicht García Gutiérrez die Darstellung der Zigeunerfeindlichkeit der spanischen Feudalgesellschaft, die er mit dem Aberglauben des Mittelalters in Verbindung bringt.

<sup>1320</sup> Von diesem Moment an hat das Publikum gegenüber dem Protagonisten einen Wissensvorsprung und ahnt bereits den tragischen Dramenausgang.



ihren Sohn erst wirklich verlieren würde. Paradoxerweise ist es demnach gerade die Mutterliebe Azucenas, die Manrique, der seinen adligen Ursprung nicht ahnt, zum Verhängnis wird.

Bei der Verhaftung Azucenas durch die Leute don Nuños in der vierten *Jornada* wird die Zigeunerfeindlichkeit der spanischen Feudalgesellschaft sichtbar,<sup>1321</sup> und zwar sowohl an der Art und Weise, wie die Soldaten Azucena behandeln – und sie sofort als "bruja" bezeichnen –, als auch an der Schadenfreude don Nuños als er erfährt, daß Manrique der Sohn einer Zigeunerin ist (vgl. Szenen IV/2-4).

Als Manrique von der Verhaftung Azucenas erfährt, erwachen in ihm augenblicklich Rachegeanken: "[...] si ha muerto, la vengaré / de su asesino cobarde" (IV/8: 171, 272f.).<sup>1322</sup> Bevor es jedoch dazu kommen kann, fällt auch er – entsprechend der Vorahnung Leonors – in die Gefangenschaft don Nuños, die einem Todesurteil gleichkommt.

Erst am Dramenende ist Azucena bereit, die Wahrheit zu offenbaren, um den wie ihren eigenen Sohn geliebten Manrique vor seiner Hinrichtung zu bewahren. Zuvor aber flammt noch einmal ihr innerer Kampf zwischen der Liebe zu Manrique und ihrer Rachemission auf:

¡Morir! ¡morir...! no, madre, yo no puedo;  
perdóname, le quiero con el alma.  
Esperad, esperad... (V/9: 197, 452-454)

Doch ihre Enthüllung kommt zu spät: Manrique wird hingerichtet, womit der Tod der Mutter Azucenas gerächt und die Lebensaufgabe der Zigeunerin erfüllt ist, so daß auch sie mit den von einer Geste der Verbitterung begleiteten Worten "Ya estás vengada" stirbt (V/9: 198).<sup>1323</sup>

Sowohl Manrique als auch Azucena sind demnach schicksalhaft in die Folgen eines Verbrechens verwickelt, mit dem sie nur mittelbar in Verbindung stehen. Insofern steht Manrique, der sich im übrigen weitestgehend kampflos in sein Schicksal fügt und dessen *adversidad* mit einer melancholischen Sehnsucht nach dem Unendlichen beantwortet, keiner

<sup>1321</sup> Auch Navas Ruiz (1990: 287) bekräftigt die gesellschaftskritische Funktion der Figur der Azucena: "En vivo contraste con el mundo de caballeros y nobles, Azucena representa la esfera del ser perseguido y postrado, de la brujería, del miedo, del odio al poderoso, cuya única defensa posible es la horrible venganza, cuyo grito final de triunfo es una amenaza al orden establecido y un síntoma del abismo entre las clases."

<sup>1322</sup> Wenige Verse später spricht er von einer "¡Venganza infame y cobarde!" (IV/8: 172, 295).

<sup>1323</sup> Mit Adams (1922: 92) aber bleibt die Rolle der Azucena ambivalent: "[...] but all the while she knows that a word from her can save him from the hands of Don Nuño, a word which she withholds until it is too late." Allerdings ist zu bedenken, daß Azucena sich damit als Verbrecherin entlarven sowie sich selbst ihr größtes Verbrechen – den Mord an ihrem eigenen Sohn – eingestehen müßte. Um dies nicht zu tun, verharrt sie, wie schon Regensburger (1911: 29) anmerkt, in absoluter Passivität: "Azucena selbst spielt [...] keine aktive Rolle. Man darf in ihr vielleicht eine Personifizierung der Racheidee sehen: ihre aktive und zielbewußte Trägerin aber [...] ist sie nicht."

transzendenten Schicksalsmacht gegenüber, sondern ist vielmehr das Opfer einer von Menschen verursachten Verkettung von Verbrechen und Zufällen<sup>1324</sup>: die Hinrichtung der Mutter Azucenas, der Racheschwur der Tochter, die Entführung des adligen Jungen, die Verwechslung der beiden Kinder und der daraus folgende Tod des leiblichen Sohnes der Zigeunerin. Erst mit dem Tod Manriques, der ihr das Liebste nimmt, ist der Racheschwur Azucenas – gegen ihren eigenen Willen – engültig erfüllt.

Vom Ende des Dramas her wird rückblickend deutlich, daß die Menschen nicht mehr Herr ihrer Entscheidungen sind: Azucena hat anstelle des fremden Jungen ihren eigenen Sohn getötet und kann letztlich auch Manriques Tod nicht verhindern, während don Nuño nicht nur Leonor für immer verloren, sondern auch den Befehl zur Hinrichtung seines eigenen Bruders gegeben hat. García Gutiérrez stellt demnach das "Rätsel des Lebens" in seinem Drama dar, löst es jedoch nicht auf, weil eine christliche Lösung für ihn nicht in Frage kommt, wie schon Leonors Hinwegsetzen über die Gesetze der christlichen Religion zeigt.<sup>1325</sup> Ähnlich wie in *Don Álvaro o la fuerza del sino* stellt das Dramengeschehen die Existenz eines christlichen Gottes in Frage. Damit entfernt sich der Schicksalsbegriff der spanischen 'Romantik' von jenem der deutschen Frühromantik.

#### 5.4.7 Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Zigeuner vs. Feudaladel und kosmische vs. irdische Liebe

Im Vergleich mit *Don Álvaro o la fuerza del sino* hält sich die inhaltliche Mischung im *Trovador* in Grenzen. Zwar bringt García Gutiérrez in seinem Drama Angehörige verschiedener Stände gemeinsam auf die Bühne, erweitert die Figurenkonstellation der klassischen Tragödie jedoch nur um eine Zigeunerin, Azucena, und ihren – vermeintlichen – Sohn Manrique. Daraus resultiert der grundlegende Antagonismus des Dramas zwischen den gegensätzlichen Welten und Weltbildern der Zigeuner und des Feudaladels. Azucena beschreibt ihre Welt wie folgt:

---

<sup>1324</sup> Siehe auch Regensburger (1911: 72), der darin einen entscheidenden Unterschied zu den vorangegangenen Dramen der spanischen 'Romantik' sieht: "[...] während in der 'Conjuración de Venecia', dem 'Don Álvaro' und dem 'Alfredo' nämlich die 'fatalidad' rein willkürlich ihre furchtbaren Blitze gegen einen vollkommen Unschuldigen schleudert und eine wilde Freude am Vernichten offenbart, erscheint der Brudermord im 'Trovador' als Vergeltung eines wachenden, strafenden Schicksals, das das Verbrechen des Vaters noch am Sohne sühnt, den Menschen als solchen jedoch nicht feindlich gesinnt ist."

<sup>1325</sup> Darin ist in erster Linie ein Abwenden der spanischen 'Romantik' von der christlichen Auflösung in den Dramen des *Siglo de Oro* zu sehen.

AZUCENA [...] yo soy feliz; yo no ambiciono alcázares dorados; tengo bastante con mi libertad y con las montañas donde vivieron siempre nuestros padres. (III/1: 146)

Die Synthese beider Welten findet allem Anschein nach in der Figur des Protagonisten statt, der sich, obwohl er sich für den Sohn einer Zigeunerin hält, von der höfischen Welt angezogen fühlt und sich deshalb einem ihn protezierenden Adligen – don Diego de Haro, señor de Vizcaya – anschließt, um eine höhere Ausbildung zu erhalten und seiner Mutter eines Tages ein anderes Leben ermöglichen zu können. Zugleich aber ist dem in der Freiheit aufgewachsenen Manrique die besitz- und machtorientierte Welt des Hofes fremd, weshalb er – anders als don Nuño – die *wahren* Werte der Freiheit und der Liebe vertritt.<sup>1326</sup> In dieser Vereinigung höfischer und wahrer Werte liegt der progressive, ja utopische Charakter des Protagonisten begründet, auch wenn sich spätestens am Ende des Dramas herausstellt, daß Manrique nicht wirklich der Sohn Azucenas ist, sondern der Bruder don Nuños und damit Angehöriger der *nobleza de sangre*.<sup>1327</sup>

Darüber hinaus wird innerhalb des Dramas die christliche Religion mit einer an die Protagonisten geknüpften Religion der Liebe konfrontiert. Es scheint als trete Leonor in der zweiten *Jornada* nur in einen Orden ein, um ihren göttlichen Ehemann später durch den sterblichen Manrique ersetzen zu können. Denn wenngleich Leonor immer wieder das Gespräch mit dem christlichen Gott sucht (vgl. Szenen III/4, IV/5 u. IV/9), so doch nur aus einem Grunde: um zu wiederholen, daß ihre Liebe zu Manrique stärker ist als die Macht Gottes:

LEONOR [...]
   
Cuando en el ara fatal
   
eterna fe te juraba,
   
mi mente ¡ay Dios! se extasiaba
   
en la imagen de un mortal.
   
Imagen que vive en mí
   
hermosa, pura y constante...
   
No, tu poder no es bastante
   
a separarla de aquí... (III/4: 150, 21-28)

Leonor erhebt ihre Liebe zu Manrique damit zu einer neuen, eigenen Religion, der einzigen, deren Gesetzen Folge zu leisten Leonor bereit ist und die von beiden Protagonisten höher bewertet wird als die Religion des Christentums.

<sup>1326</sup> Herrero (1988: 17) interpretiert die Konfrontation der Welt don Nuños mit jener Manriques als genuin 'romantisch': "[...] the confrontation is the truly romantic one: God and his army of kings, princes and lords, against the new individual armed with love, enthusiasm and intelligence."

<sup>1327</sup> Das unterscheidet Manrique von don Álvaro, der zwar ebenfalls adliger Herkunft ist, aber in sich das Blut der Inkas mit dem der Spanier vereint.

Dieser absoluten Liebe zwischen Leonor und Manrique – auch als sie Manrique tot glaubt, liebt Leonor ihn weiter – steht die besitzorientierte und notfalls mit Gewalt einhergehende Liebe don Nuños zu Leonor gegenüber:

NUÑO                    [...]  
                               si ella no me quiere amar,  
                               yo a amarme la obligaré. (II/2: 132, 75f.)

In der Konsequenz dieser Worte befiehlt er Guzmán, Leonor notfalls mit Gewalt aus dem Kloster zu entführen:

NUÑO                    Escucha: supongo que no encontrarás resistencia; si la hallares haz uso de la  
                               espada.  
 GUZMÁN                ¿En la misma iglesia?  
 NUÑO                    En cualquier parte. (II/3: 135)

Don Nuños oberflächliche Liebe wird in der fünften *Jornada* von Leonor ausgenutzt, indem sie ihm ihre Liebe im Tausch gegen das Leben Manriques anbietet. Da don Nuño die wahre, 'romantische' Liebe nicht kennt, glaubt er tatsächlich, er könne Manrique aus Leonors Herzen verdrängen, und geht auf das Angebot ein, muß jedoch später erkennen, daß er betrogen worden ist. Der Kontrast zwischen der irdischen Liebe don Nuños zu Leonor und der kosmischen Liebe zwischen Leonor und Manrique entspricht einer symbolischen Gegenüberstellung des Endlichen und des Unendlichen.

Auch wenn die Komplexität der Mischung im *Trovador* nicht jener im *Don Álvaro* des Duque de Rivas entspricht, so vereint das Drama von García Gutiérrez doch die Themen Liebe, Rache,<sup>1328</sup> Ehre, Hexenverfolgung, Zigeuner, Bürgerkrieg, Kloster, Gefängnis, Selbstmord, Troubadour u.a.m. miteinander, welche in ihrer Gesamtheit einen mosaikartigen Ausschnitt der Welt präsentieren.

#### 5.4.8 *Priorität des Gefühls*: Gefühlswelt und Spannung

Der tragischen Handlung des Dramas liegen in erster Linie Gefühle zugrunde, die zu unterschiedlichen Konfrontationen zwischen den *dramatis personae* führen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Kampf zwischen Liebe und Rache, der sich in der Figur Azucenas

<sup>1328</sup> Zum Antagonismus Liebe vs. Rache siehe Kapitel 5.4.8.

symbolisch manifestiert,<sup>1329</sup> die Manrique einerseits wie einen eigenen Sohn liebt, sich aber andererseits durch den Racheauftrag ihrer sterbenden Mutter dazu gezwungen sieht, ihn zu töten. Der Kampf zwischen Liebe und Rache bestimmt demnach zugleich den inneren Konflikt Azucenas sowie das Schicksal des Protagonisten (vgl. Kapitel 5.4.6).

Aber nicht nur die Rache, sondern auch die Liebe selbst agiert als Gegenspielerin der absoluten Liebe zwischen Leonor und Manrique. So führt don Nuños Liebe zu Leonor zu der erbitterten Feindschaft zwischen ihm und Manrique, die gleichzeitig auch auf politischer Ebene als Gegenspieler agieren und nicht ahnen, daß sie Brüder sind.<sup>1330</sup> Während aber die aus dieser Rivalität resultierenden spektakulären Szenen, wie die beiden Duelle zwischen don Nuño und Manrique, nicht auf der Bühne dargestellt werden, erfährt das Innenleben der Protagonisten gebührende Aufmerksamkeit. Vor allem Leonor erhält immer wieder Gelegenheit, dem Publikum ihre Gefühlswelt zu offenbaren, so in den Szenen I/3 und II/6 im Gespräch mit ihrer Vertrauten Jimena, in Szene III/4 im Zwiegespräch mit Gott, in einem kurzen Monolog in Szene IV/8 sowie in der besonders eindrucksvollen Szene V/2, in der Leonor Manriques Lied aus dem Gefängnis vernimmt und mit ihm kommuniziert, ohne daß Manrique jedoch ihre Worte hören kann:

(*Al querer partir* [Leonor; BO] *se oye tocar un laúd; un momento después canta dentro MANRIQUE.*)

Despacio viene la muerte,  
que está sorda a mi clamor:  
para quien morir desea  
despacio viene, por Dios.

*¡Ay! Adiós, Leonor,  
Leonor.*

LEONOR        Él es; ¡y desea morir  
cuando su vida es mi vida!  
¡Si así me viera, afligida,  
por él al cielo pedir!

DENTRO MANRIQUE    No llores si a saber llegas  
que me matan por traidor,  
que el amarte es mi delito,  
y en amar no hay baldón.

*¡Ay! Adiós, Leonor,  
Leonor.*

<sup>1329</sup> Auch Ruiz Silva (1994: 68) sieht in Liebe und Rache "los dos grandes temas que dominan el drama" und erkennt, daß die Figur der Azucena diesen unerbittlichen Kampf symbolisiert: "[...] el amor y la venganza son las dos pasiones encontradas que luchan en el corazón de esta mujer" (Ruiz Silva 1994: 78). Ähnlich auch Larra (1968: 557) und Regensburger (1911: 26).

<sup>1330</sup> Caldera (2001: 91) merkt zu Recht an, daß auch die Liebe Manriques zu Azucena mit seiner Liebe zu Leonor nur schwer zu vereinbaren ist, zumal er auch seiner Geliebten bis zur vierten *Jornada* verschweigt, daß er der Sohn einer Zigeunerin ist: "Es un amor que choca, involuntaria e inconscientemente, con el de Leonor, al punto que Manrique siempre tiene que despedirse de la una para ir en busca de la otra, hasta que al fin comparte la muerte con las dos." Leonor und Azucena kommunizieren an keiner Stelle des Dramas miteinander, auch nicht in den abschließenden Kerker Szenen.

LEONOR            ¡Que no llore yo! ¡Cruel!  
                       No sabe cuánto le quiero. (V/2: 179f., 53-70)

Dem Innenleben der Figuren – vgl. auch Manriques lyrische Traumerzählung in Szene IV/5, die das tragisch-grausame Dramenende vorwegzunehmen scheint – wird in diesem Drama sogar größere Bedeutung beigemessen als der äußeren Handlung, denn auch weitere potentiell spektakuläre Handlungen – die Entführung Leonors aus dem Kloster oder die Hinrichtung Manriques – finden gerade nicht, wie in *Don Álvaro o la fuerza del sino*, vor den Augen der Zuschauer statt. Dennoch verzichtet der Autor nicht vollständig auf spektakuläre Momente, zu denen insbesondere die Anagnorisis zwischen Leonor und Manrique am Ende der zweiten *Jornada*, die mit Leonors Ohnmacht einhergeht, die Gefängniszenen der fünften *Jornada* sowie die Schlußszenen des Dramas zählen, in denen erst Leonor, dann Manrique und schließlich – nachdem sie don Nuño die Wahrheit offenbart und ihren (unfreiwilligen) Racheauftrag erfüllt hat – Azucena sterben.

Die Einbeziehung von Musik in die weiter oben zitierte Szene V/2 sowie in die Szenen III/1, die mit einer von Azucena gesungenen Zigeunerweise beginnt, und III/4 unterstützt die emotionale Wirkung des Dramas zusätzlich.<sup>1331</sup>

Daß der Autor den einzelnen *Jornadas* eigene Titel gibt, unterstreicht deren Eigenständigkeit und läßt sich als Zeichen dafür interpretieren, daß die einzelne *Jornada* höher bewertet wird als die Finalstruktur des Dramas.<sup>1332</sup> Zugleich machen diese Titel die *Jornadas* Romankapiteln vergleichbar und verleihen dem Schauspiel eine epische Tendenz.<sup>1333</sup> Diese Bevorzugung des Einzelnen führt im *Trovador* aber nicht zu einer nachhaltigen Beeinträchtigung von Spannung und Handlungslogik, da die einzelnen *Jornadas* offen enden, wodurch die Spannung stets aufrecht erhalten wird: die erste *Jornada* schließt mit Manriques Herausforderung don Nuños zum Duell, die zweite mit der Wiederbegegnung von Leonor und Manrique nach Leonors Eintritt in den Orden, während die dritte mitten im Gefecht zwischen den Truppen don Nuños und Manriques abbricht und die vierte in den Aufbruch Manriques nach Zaragoza mündet, wo er seine vermeintliche Mutter, Azucena, aus den Händen don Nuños befreien will. Adams

<sup>1331</sup> Zur Rolle der Musik siehe Kapitel 5.4.10.

<sup>1332</sup> Auch in Pachecos 'romantischem' Drama *Alfredo* (1835) tragen die einzelnen Akte Titel. Das Vorbild hierfür sieht Regensburger (1911: 75f.) in Victor Hugos *Hernani* (1830).

<sup>1333</sup> Schon Larra (1968:558) vertritt in seiner Rezension die Position, die Handlung des *Trovador* sei besser für einen Roman geeignet: "[el autor; BO] [h]a imaginado un plan vasto, un plan más bien de novela que de drama, y ha inventado una magnífica novela; pero al reducir a los límites estrechos del teatro una concepción demasiado amplia, ha tenido que luchar con la pequeñez del molde."

(1922: 95) bestätigt diese Dramenstruktur und bestimmt die Funktion der *Jornadas* wie folgt:

Each of the acts follows this general plan, completing its own episode in the drama but leaving the spectator anxious to see what is to follow.

Lediglich das Dramenende läßt sich mit dem Tod von drei der vier zentralen Figuren als geschlossen charakterisieren.<sup>1334</sup> Entsprechend reicht der Spannungsbogen des Dramas von der ersten bis zur letzten Szene,<sup>1335</sup> wie auch Adams (1922: 94) herausstreicht:

[...] the vigorous movement of the whole play and the numerous excellent theatrical effects show him [García Gutiérrez; BO] as possessed of a powerful dramatic instinct. No time is wasted in useless dialogue or soliloquy, and the interest of the spectator is well sustained from beginning to end.<sup>1336</sup>

#### 5.4.9 Organische Form: Freiheit der Form

Auch Antonio García Gutiérrez bricht – in der Nachfolge von Duque de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino* – in *El Trovador* radikal mit der normativen Dramenpoetik des Neoklassizismus. In dem Drama, das in fünf mit eigenen Titeln versehene *Jornadas* gegliedert ist, stehen Prosa-Szenen<sup>1337</sup> neben solchen, die in Versen gestaltet sind. Das überaus breite Repertoire an Metren, Strophen- und Gedichtformen, das von *Endecasílabos* über *Redondillas* und *Quintillas* bis zu *Romances* und *Silvas* reicht, verweist auf die Polymetrie der spanischen Barockschauspiele,<sup>1338</sup> während der Wechsel von Prosa und Vers eine unterschiedliche dramatische Wirkung der einzelnen Szenen bewirkt. So ist die dritte *Jornada* des Dramas bis auf das einleitende Lied *Azucenas* vollständig in Prosa gehalten, aus der nur die in Versen verfaßten Szenen III/4 und 5, die sich der Liebe zwischen Leonor und Manrique und damit dem zentralen Thema des Dramas

<sup>1334</sup> Zum Dramenende siehe Kapitel 5.4.14.

<sup>1335</sup> Ein ähnliches Urteil fällt auch Alcina Franch (1968: 42), der dem Drama eine "tensión ininterrumpida" und einen "dinamismo extraordinario" zuschreibt, sowie Ruiz Silva (1994: 67f.).

<sup>1336</sup> Allerdings führt Adams nicht aus, welche zahlreichen "theatrical effects" er, über den erwähnten zweiten Teil der zweiten *Jornada* hinaus, meint.

<sup>1337</sup> Larra (1968: 565) kritisiert in seiner Rezension der Madrider Premiere des Stücks den Prosastil des Autors: "Diremos en conclusión que el autor, al decidirse a escribir en prosa y en verso su drama, adoptaba voluntariamente una nueva dificultad; es más difícil a un poeta escribir bien en prosa que en verso, porque la armonía del verso está encontrada en el ritmo y la rima, y en la prosa ha de crearla el escritor, pues la prosa tiene también su armonía peculiar. Las escenas en prosa tenían el inconveniente de luchar con el sonsonete de las versificadas, de que no deja de prendarse algún tanto el público; y luego, necesitaba el poeta desplegar algún tino en la determinación de las que había de escribir en prosa y las que había de versificar, pues que se entiende que no había de hacerlo a diestro y siniestro."

<sup>1338</sup> Zum Versschema des Dramas vgl. Ruiz Silva (1994: 80f.).

widmen, herausragen.<sup>1339</sup> Zusätzlich enthält das Drama verschiedene Gesangseinlagen: die troubadouresken und von der Laute begleiteten Lieder Manriques in den Szenen III/4 und V/2, die von Azucena gesungene Zigeunerweise (Szene III/1) sowie in Szene II/8 den Gesang der Nonnen hinter der Szene.

Wie schon im *Don Álvaro* wechselt der Ort des Geschehens und damit das Bühnenbild – auch innerhalb einzelner *Jornadas* – mehrfach, insgesamt zwölf Mal: die erste, zweite und vierte *Jornada* spielen an jeweils zwei, die dritte und fünfte an drei unterschiedlichen Schauplätzen.<sup>1340</sup> Die verschiedenen Handlungsorte sind zwar nicht so spektakulär wie im *Don Álvaro*, reichen aber dennoch von verschiedenen Innenräumen über die Klosterszenen der zweiten und dritten *Jornada*, das Zigeunerzelt Azucenas (Szenen III/1-3), ein *campamento con varias tiendas* (Szenen IV/1-4) bis hin zum *calabozo oscuro* der letzten Szenen und weisen damit weit über das Repertoire der neoklassizistischen Tragödie hinaus. Die Einheit des Ortes bleibt jedoch insofern weitestgehend gewahrt, als die Stadt Zaragoza den Schauplatz der *Jornadas* 1, 2, 3 und 5 bildet und nur die vierte *Jornada* außerhalb der Stadtmauern spielt – zunächst in dem Feldlager der Soldaten don Nuños und später in Castellar, das den von Manrique angeführten Rebellen als Versteck dient.

Der Zeitraum der Dramenhandlung läßt sich zwar nicht genau bestimmen, aber bereits zwischen der ersten und zweiten *Jornada* verstreicht ein ganzes Jahr.<sup>1341</sup> Innerhalb der einzelnen *Jornadas* ist die Darstellungszeit jedoch relativ kurz, so daß das Ausmaß der Zeitdehnung die Wahrnehmung des Publikums nicht überbeansprucht.

Die Einheit der Handlung dagegen liegt in der Titelfigur des Dramas – dem *trovador* Manrique – begründet: das Schauspiel widmet sich seiner Lebensgeschichte, und in seinem Charakter bündeln sich zudem die verschiedenen Handlungsfäden um don Nuño, Leonor und Azucena.<sup>1342</sup>

Die Freiheit der Form entspricht in *El Trovador* – wie schon im *Don Álvaro* des Duque de

<sup>1339</sup> Zugleich ist mit Ruiz Silva (1994: 67) festzuhalten, daß vor allem die Momente "de especial tensión dramática" vom Autor lyrisch gestaltet werden. Als besonders lyrisch lassen sich mit Larra (vgl. 1968: 564f.) Leonors Monologe sowie die Traumerzählung Manriques in Szene IV/5 einstufen. Auch Adams (1922: 99) lobt insbesondere die lyrischen Partien des Dramas sowie die überaus gelungene Versifizierung durch García Gutiérrez.

<sup>1340</sup> Das Drama liegt damit nach dem von Picoche (1985: 107f.) vorgelegten Vergleich der Ortswechsel in 83 spanischen 'romantischen' Dramen an dritter Stelle hinter den beiden Stücken des Duque de Rivas, *Don Álvaro* und *El desengaño en un sueño*.

<sup>1341</sup> Siehe auch hierzu Larras (1968: 565) Kritik: "Solo quisiéramos que no pasase un año entero entre la primera y la segunda jornada, pues mucho menos tiempo bastaría." Der Zeitraum dieses einen Jahres, nach dessen Verstreichen Leonor ihren Geliebten tot glaubt, entspricht in gewisser Weise der Frist, die dem Protagonisten anderer 'romantischer' Dramen gesetzt wird (vgl. *Macías* oder *Los amantes de Teruel*).

<sup>1342</sup> Siehe auch Kapitel 5.4.1.



Rivas – den inhaltlich vertretenen unendlichen Werten der Freiheit und der absoluten Liebe, so daß Inhalt und Form durchaus in einem organischen Verhältnis zueinander stehen.

#### 5.4.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: 'Romantische' Synthese von Poesie, Musik und Malerei*

García Gutiérrez bindet auf vielfältige Art und Weise Musik und Gesang in das dramatische Geschehen des *Trovador* ein. So singt Manrique – seiner Berufung als Troubadour gemäß – in den Szenen III/4 und V/2 an Leonor gerichtete Liebeslieder zur Laute, während sein Lied in Szene V/6 seiner geliebten Mutter Azucena gilt.<sup>1343</sup> Diese wiederum singt am Beginn der dritten *Jornada* eine Zigeunerweise in Romancenform, die den grausamen Tod ihrer Mutter zum Inhalt hat. Außerdem wird Leonors Aufnahmezeremonie in den Orden (Szene II/8) von einem choralem Gesang der Nonnen hinter der Bühne begleitet<sup>1344</sup>:

(*Las religiosas cantarán dentro un responso; el canto no cesará hasta un momento después de concluida la jornada.*) (II/8: 141)

Ähnlich wie in den Klosterszenen des *Don Álvaro* erfüllt der Gesang hier eine primär dramaturgische Funktion: er unterstreicht die Feierlichkeit der Zeremonie und verstärkt die Aura des Handlungsortes. Die Bedeutung der von Manrique bzw. Azucena gesungenen Lieder dagegen liegt im wesentlichen auf der inhaltlichen Ebene: Manrique dichtet und singt als *trovador* Lieder für seine geliebte Leonor, während Azucena ein einschneidendes Ereignis in ihrem Leben besingt.

Gegenüber dieser zentralen Rolle der Musik<sup>1345</sup> aber enthält das Schauspiel nur wenige pittoreske Szenen bzw. Bühnenbilder. Aus der großen Anzahl der Szenarien ragt insbesondere die bereits erwähnte Klosterszene (Szene II/8) durch ihren pittoresk anmutenden Charakter heraus. Diese vom *responso* der Nonne musikalisch umrahmte Szene, in der Gesang,

<sup>1343</sup> Allerdings gibt der Nebentext an dieser Stelle keinen expliziten Hinweis darauf, ob der Protagonist die Verse singen oder deklamieren soll. Als Vorbilder der Lieder im *Trovador* nennt Regensburger (1911: 82f.) die Gesangseinlagen in Martínez de la Rosas *La Conjuración de Venecia*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas und Pachecos *Alfredo*.

<sup>1344</sup> Diese Szene assoziiert insbesondere aufgrund der stimmungsvollen geistlichen Musik Leonors Ankunft am *Convento de los Ángeles* (Szene II/3) in Duque de Rivas Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* (vgl. Kapitel 5.3).

<sup>1345</sup> Vgl. auch Ribao Pereira (1999: 105, Anm. 77): "La presencia de la música (ejecutada y aludida) es constante a lo largo de toda la obra."

Menschengruppen und Bühnenbild zu einem wirkungsvollen Gesamteindruck verschmelzen, trägt sogar opernhafte Züge. Hinzu kommt, daß die Bewegungsabläufe der *dramatis personae* nach Ribao Pereira (1999: 101) so gestaltet sind, daß das Publikum in das Geschehen einbezogen wird:

No sólo se presenta frontalmente a los personajes, sino que se les hace avanzar hacia el público implicándole visualmente en la acción.

Schon Larra (1968: 563) hebt die Wirkung dieser Szene besonders hervor<sup>1346</sup>:

De mucho más efecto aún es el fin de la segunda jornada terminada en la aparición del trovador a la vuelta de las religiosas; su estancia en la escena durante la ceremonia, la ignorancia en que está de la suerte de su amada, y el cántico lejano acompañado del órgano, son de un efecto maravilloso; y no es menos de alabar la economía con que está escrito el final, donde una sola palabra inútil no se entromete a retardar o debilitar las sensaciones.<sup>1347</sup>

Daneben stechen auch die ersten Szenen der vierten *Jornada* ins Auge, denen folgende sparsame Regieanweisung vorsteht:

*El teatro representa un campamento con varias tiendas; algunos soldados se pasean por el fondo.* (IV: 161)

Wie in Szene II/8 handelt es sich hierbei um eines der wenigen Bühnenbilder des *Trovador*, die sowohl eine größere Menschenmenge als auch einen Ausblick in eine weite Landschaft einschließen. Zwar sind auch andere vom Autor gewählte Handlungsorte – etwa Leonors Klosterzelle und der Kerker – durchaus 'romantisch' besetzt und grundsätzlich pittoresk, werden jedoch vom Autor besonders malerisch ausgestaltet.<sup>1348</sup>

Wie schon Rugiero und Macías erscheint auch Manrique bei seinem ersten Auftritt in Szene I/4 maskiert – "*rebozado*" (I/4: 20) –, so daß don Nuño ihn in Szene I/5 nicht sofort

<sup>1346</sup> Auch Adams (1922: 98) lobt besonders die Szenen II/6-8 ob ihrer theatralischen Wirksamkeit: "These scenes could hardly be improved upon. They are short, contain nothing superfluous, are extremely moving, and gain a dignity and solemnity from their religious surroundings and from the offstage chanting. They have remained, and justly, the most popular portion of García Gutiérrez's most popular drama." Zugleich betont Adams (1922: vgl. 70-79), der *El Trovador* in der Nachfolge von Larras 'romantischem' Drama *Macías* sieht, zu Recht, daß das Ende der zweiten *Jornada* in *El Trovador* jenem des zweiten Aktes in *Macías* ähnelt.

<sup>1347</sup> Auch in Verdis Oper *Il trovatore* wirken diese – dort ähnlich gestalteten – Szenen (II/4-8) besonders pittoresk. Siehe auch Kapitel 5.4.13.

<sup>1348</sup> Vgl. dagegen die opulenten Beschreibungen der Bühnenbilder beim Duque de Rivas. Dennoch bleibt einer Inszenierung des *Trovador* genügend Freiraum für eine pittoreske Gestaltung des Dramas. Andererseits gibt Picoche (1985) zu bedenken, daß nicht für jedes Drama eigene Bühnenbilder zur Verfügung standen und die Autoren daher oftmals mit bereits existierenden Kulissen vorliebnehmen mußten.

erkennt. Diese Maskierung, die sich in der zweiten *Jornada* – als Manrique "con el rostro cubierto con la celada" (II/7: 139) das Klostergelände betritt – wiederholt, trägt wie schon in früheren 'romantischen' Dramen zu einer Steigerung der pittoresken Wirkung des Schauspiels bei.<sup>1349</sup> Manriques Enthüllung verursacht in der zweiten *Jornada* zudem eine auf die Anagnorisis folgende Ohnmacht Leonors, die in ein *Tableau vivant* mündet, über welchem der Vorhang fällt<sup>1350</sup>:

([Manrique; BO] [*q*]uiere huir, pero deteniéndose de pronto se apoya vacilando en la reja del locutorio. Leonor, Jimena y el séquito salen de la iglesia y se dirigen a la puerta del claustro; pero al pasar al lado de Manrique éste alza la visera, y Leonor reconociéndole cae desmayada a sus pies. Las religiosas aparecen en el locutorio llevando velas encendidas.) (II/8: 141)<sup>1351</sup>

Obwohl im Vergleich mit dem *Don Álvaro* des Duque de Rivas zu konstatieren ist, daß García Gutiérrez in seinem ersten 'romantischen' Schauspiel der Bühnendekoration weniger Bedeutung beimißt,<sup>1352</sup> lobt Ribao Pereira (1997: 68) mit Recht die theatralisch-pittoreske Dimension des *Trovador*:

Como podemos comprobar, la espectacularidad del drama refuerza el significado de la acción, ofrece al público las claves para interpretarla, perfila y matiza la trascendencia de los personajes, y contribuye al mantenimiento del suspense. La categoría aristotélica del *espectáculo* [...] se convierte en uno de los parámetros esenciales en la configuración de la teatralidad de la pieza, íntimamente relacionado con la fábula, los *caracteres*, el *pensamiento* y la *dispositio* general del conjunto.

#### 5.4.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Gefechtsszene und Dramenende

Obgleich im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, daß das Drama weitgehend ohne besonders effektvolle Szenen auskommt, ragen doch einige Szenen aufgrund einer drastisch zu nennenden Wirkung aus dem Dramengeschehen heraus. Dazu zählt die bereits ausführlich besprochene Szene II/8 ebenso wie das Dramenende mit dem Tod der drei zentralen *dramatis personae* und

<sup>1349</sup> Ribao Pereira (1999: 99f.) sieht in der Maskierung Manriques eine Bezugnahme auf die Zeit des Karnevals, in der das Drama zur Aufführung kommt, und meint, darin einen Gegenwartsbezug des historischen Dramas García Gutiérrez' erkennen zu können. Während einer solchen Interpretation im Falle der *Conjuración de Venecia*, die den Karneval als Ereignis auf die Bühne bringt, zuzustimmen wäre, scheint sie hier aber überzogen.

<sup>1350</sup> Ähnlich auch Ribao Pereira (1999: 102).

<sup>1351</sup> Auch Leonor verhüllt sich in den Szenen V/4 und 5, als sie don Nuño gegenübertritt, um Manrique vor dem Todesurteil zu retten.

<sup>1352</sup> Auch Regensburger (1911: 111) meint, daß das Interesse des Autors primär den Handlungen des Dramas gilt, während die szenische Ausstattung erst an zweiter Stelle steht, weshalb die Autoren des Opernlibrettos in dieser Hinsicht zahlreiche Veränderungen am Originaldrama vornehmen. Siehe dazu Kapitel 5.4.13.

die letzte Szene der dritten *Jornada*, in der Manrique und die gerade aus dem Kloster entführte Leonor sowie einige Verbündete des *trovador* sich mit don Nuño, don Guillén und königlichen Soldaten ein Gefecht liefern, dessen Dynamik auf der Bühne durch Licht, Gefechtslärm und das Läuten der Alarmglocken auf durchaus effektiv zu nennende Art und Weise unterstützt wird:

*En este momento salen por la izquierda DON NUÑO, DON GUILLÉN, DON LOPE y SOLDADOS con luces, y por la derecha RUIZ y varios SOLDADOS que se colocan al lado de DON MANRIQUE: éste defenderá a LEONOR ocultándose entre los suyos y peleando con DON GUILLÉN y DON NUÑO; entre tanto no cesarán de tocar a rebato. (III/8: 158)*

Eine drastische Wirkung eignet darüber hinaus dem 'Gespräch' Leonors mit ihrem im Kerker gefangenen Geliebten in Szene V/2: zwar vernimmt Leonor Manriques trauriges Lied sowie die an sie gerichteten Worte, kann ihren Geliebten selbst aber mit ihrer Stimme nicht erreichen. In derselben Szene wird das Publikum Zeuge der Selbsttötung der Protagonistin: vor den Augen der Zuschauer schluckt sie das kurz zuvor von Ruiz erhaltene Gift.

Mit diesen beiden drastischen Szenen, die die inhaltliche Tiefe und gründliche Komposition des Schauspiels nicht beeinträchtigen, realisiert García Gutiérrez diesen Aspekt der frühromantischen Dramenpoetik ansatzweise.

#### 5.4.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*

Da García Gutiérrez in seinem Schauspiel vollständig auf komische Elemente verzichtet, tendiert *El Trovador* zur Gattung der Tragödie.

#### 5.4.13 *"Poetische Oper". Tendenz zur Oper: El Trovador als dramatische Vorlage für Giuseppe Verdis Il trovatore (1853)*

García Gutiérrez' *Trovador* zählt – wie *Don Álvaro o la fuerza del sino* – zu den spanischen 'romantischen' Dramen, die Verdi später erfolgreich zu dramatischen Opern umarbeiten wird.<sup>1353</sup> Die Nähe zur Gattung der Oper ist dem Schauspiel insbesondere im Kampf der Leidenschaften bereits immanent: Liebe, Rache, Eifersucht und Ehre spielen im *Trovador* eine zentrale Rolle.

<sup>1353</sup> *Il trovatore* von Giuseppe Verdi wird am 19.01.1853 in Rom uraufgeführt. Das Libretto stammt von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare. Auch von García Gutiérrez' späterem 'romantischen' Drama *Simón Bocanegra* (1843) existiert eine Opernversion Verdis (*Simon Boccanegra*).

Diesen Emotionen wird in den arienähnlichen Monologen Leonors ebenso Ausdruck verliehen wie in den an Duette erinnernden Dialogen zwischen den Liebenden bzw. Gegenspielern.<sup>1354</sup> Gerade aufgrund der zahlreichen lyrisch gestalteten Szenen des Dramas ist Adams (1922: 98) zuzustimmen, der meint:

The whole piece, in which passion plays a predominant part, is especially well adapted to musical expression.<sup>1355</sup>

Aus den angesprochenen lyrischen Monologen Leonors ragt insbesondere ihr bereits zitiertes Zwiegespräch mit Gott in Szene III/4 heraus, welches im Libretto des *Trovatore* allerdings entfällt, da Manrique Leonor dort *vor* ihrem Gelübde aus dem Kloster entführt<sup>1356</sup>:

LEONOR	Ya el sacrificio que odié mi labio trémulo y frío consumó... perdón, Dios mío, perdona si te ultrajé. Llorar triste y suspirar sólo puedo; ¡ay, Señor! no... tuya no debo ser yo, recházame de tu altar. [...] (III/4: 150, 9-16) <sup>1357</sup>
--------	---

Auch der erste Dialog zwischen Leonor und Manrique in Szene I/4 trägt opernhafte Züge: er beginnt mit kurzen, fragmentarischen Begrüßungsfloskeln und Vorwürfen von Manriques Seite und ist mit zahlreichen (emotionalen) Ausrufen und Fragen versehen. Schließlich gestehen die beiden sich in metaphorreicher Sprache ihre Liebe und versöhnen sich.<sup>1358</sup>

Die Änderungen der Librettoschreiber sind einschneidend.<sup>1359</sup> Genannt seien die Kürzung des Umfangs auf 20 Szenen in vier Akten, der Wegfall des das Ehrgesetz vertretenden don Guillén, die Erweiterung des Themas der Zigeunerin durch die Einbindung mehrerer Zigeuner sowie die Vereinfachung des Charakters von don Nuño, der eindeutig negativ gezeichnet wird. Darüber hinaus erfolgt eine allgemeine Dramatisierung des Geschehens, indem sowohl das Duell

---

<sup>1354</sup> Siehe auch Kapitel 5.4.8.

<sup>1355</sup> Diesen Eindruck gewinnt auch Kimbell (1974: 35), der sich dem Drama García Gutiérrez' von der Oper aus nähert: "[...] the fact that it [Verdi's *Il trovatore*; BO] is a masterpiece at all is due to Verdi's instinctive and passionate sympathy with potentially superb operatic material."

<sup>1356</sup> Der dem Originaldrama eingeschriebene Affront gegen das Christentum kommt somit in der Oper nicht zum Tragen.

<sup>1357</sup> Weitere ähnlich gestaltete Monologe Leonors enthalten die Szenen IV/5, IV/9 und V/2.

<sup>1358</sup> Auch diese Szene ist im Opernlibretto der Umgestaltung der ersten *Jornada* zum Opfer gefallen.

<sup>1359</sup> Ein detaillierter Vergleich zwischen Drama und Libretto findet sich bei Regensburger (1911: 90-115).

zwischen Manrique und don Nuño als auch Manriques Hinrichtung auf der Bühne gezeigt werden. Die bedeutendsten Änderungen aber lassen sich mit Regensburger (1911: 112) im Bereich der theatralischen Ausstattung feststellen: das Libretto integriert eine große Anzahl von Zigeunern und Soldaten in das Geschehen.<sup>1360</sup>

Trotz zahlreicher Änderungen aber spiegelt die bis heute äußerst erfolgreiche Oper Verdis nach Meinung Ruiz Silvas (1994: 91) den Geist des 'romantischen' Originaldramas adäquat wider:

En términos generales, el melodrama de Verdi (es decir el drama con música) responde perfectamente al romanticismo de la obra española. Los personajes, las situaciones y, lo que es más importante, el ámbito estético del 'drama caballeresco' de García Gutiérrez están presentes en la ópera.

#### 5.4.14 *Auflösung*: Kombination von Untergang, Versöhnung und Verklärung

Das Ende des *Trovador* ist vielschichtig, da es zwei unterschiedliche Handlungsstränge auflöst, wie schon Larra (1968: 557) konstatiert:

Así es que hay [...] dos desenlaces: uno, que termina con la muerte de Leonor, la parte en que domina el amor; otro, que da fin con la muerte de Manrique a la venganza de la Gitana.

Einerseits entziehen sich die Liebenden, Leonor und Manrique, den ihnen feindlich gesinnten irdischen Mächten, und das Schauspiel endet mit einem versöhnenden Ausblick auf die Verbindung der Liebenden im – wiederum nicht christlich interpretierten – Tod. Andererseits hat Azucena ihre 'Lebensaufgabe' erfüllt: mit der auf Befehl des eigenen Bruders – don Nuño – erfolgenden Hinrichtung Manriques, die Azucena zu spät zu verhindern sucht, ist der grausame Tod ihrer Mutter mit derselben Grausamkeit gesühnt, so daß das Drama mit den verbitterten Worten der sterbenden Azucena schließt: "Ya estás vengada" (V/9: 198).<sup>1361</sup>

Da die von Azucena ausgelöste Anagnorisis zwischen don Nuño und Manrique erst nach dem Tod des *trovador* erfolgt, stirbt dieser – ohne um seine wahre Identität zu wissen – mit

<sup>1360</sup> Siehe auch Ruiz Silva (1994: 91): "Tal vez el mayor cambio se encuentre en los personajes mudos de García Gutiérrez: soldados, sacerdotes, monjas, es decir el conjunto de comparsas, que en la ópera son testigos con amplia voz [...]. En la ópera, los gitanos, las monjas, los soldados, los seguidores de Manrique poseen un papel fundamental tanto en el desarrollo musical como en el estrictamente dramático."

<sup>1361</sup> Aufgrund der innerhalb kurzer Abstände eintretenden Tode dreier Dramenfiguren weist Adams (1922: 96) dem Dramenende einen melodramatischen Charakter zu: "The last scene of the last act is pure melodrama."

Leonor, Azucena und seinem Schicksal versöhnt, während don Nuño nicht nur die von ihm geliebte Leonor verliert, sondern zudem mit dem Verbrechen des Brudermordes weiterleben muß. Die Rache der Mutter Azucenas erfüllt sich demnach vor allem an don Nuño, der als *conde de Luna* der wahre Nachfolger seines für den Feuertod der Zigeunerin verantwortlichen Vaters ist. Dieser Handlungsstrang endet demnach mit Azucenas Versöhnung mit ihrer Mutter, wohingegen don Nuño als einziger Überlebender paradoxerweise den Untergang repräsentiert. Auch Manrique, der beide Handlungsstränge in sich vereint, stirbt versöhnt, während sich Leonor dem Modell der Verklärung annähert, da sie ihr Leben der Freiheit des Geliebten opfert. Die Verklärung aber ist nicht – wie bei Calderón und Friedrich Schlegel – christlich determiniert,<sup>1362</sup> denn García Gutiérrez löst sich – wie andere spanische 'Romantiker' vor ihm – vom Modell des spanischen Barockdramas, indem er auf ein nicht christlich konnotiertes Unendliches jenseits des Todes Bezug nimmt.<sup>1363</sup> So bleibt beim Fallen des Vorhanges unklar, ob das Drama jenseits des Todes weiterspielt oder nicht, und auch die metaphysische Pointe der "Wiedergeburt" kommt nicht explizit zum Tragen, da Leonor und Manrique weder einen gemeinsamen Liebestod sterben, noch den Tod als eine Hochzeit begreifen.

García Gutiérrez' *Trovador* läßt sich abschließend als ein 'romantisches' Drama charakterisieren,<sup>1364</sup> das dem vom Duque de Rivas eingeschlagenen Weg der spanischen 'romantischen' Dramatik folgt, aber zugleich die epische Breite und aufwendige theatralische Gestaltung des *Don Álvaro* relativiert. Darin ist vielleicht eine Ursache dafür zu sehen, daß dieses Drama ein noch breiteres Publikum erreicht und zum endgültigen Triumph des 'romantischen' Dramas in Spanien beiträgt.<sup>1365</sup> Dem Schauspiel, das keine komischen Szenen enthält, ist eine ähnliche Schicksalskonzeption eingeschrieben wie *Don Álvaro* und ähnlich wie der Duque de

<sup>1362</sup> Schon in der dritten *Jornada*, wenn Manrique Leonor aus dem Kloster entführt, triumphiert die 'romantische' Liebe über die christliche Religion.

<sup>1363</sup> Siehe auch Herrero (1988: 18): "[...] Leonor and Manrique will die at the end of the play; and, obviously, they do not hope that the God they have offended will receive them in His bosom. But their death is the very instrument through which love will defeat the God of the Old Order. The indescribable enthusiasm with which the public took the side of the lovers; the thunderous applause that will follow *El Trovador* through innumerable representations, bear witness to the conquest of the European masses by the new deity, Romantic Love." Ähnlich urteilt auch Shaw (1994b: 304f.): "[...] sostenemos que la disposición dramática de las jornadas segunda y tercera indica claramente que la rebeldía de Manrique (y más aún de Leonor) es contra algo más trascendental que simples fuerzas sociales."

<sup>1364</sup> Siehe auch Piñeyro (1904: 103), der das Schauspiel als " [...] romántico en la forma por la mezcla de verso y prosa, por el colorido variado y deslumbrante, por el tono general de reconcentrada tristeza y pasión dolorosa, recordaba también obras del siglo XVII por la fuerza de la acción, la libertad y el movimiento de las escenas, por el sabor en fin de poesía caballeresca tan de propósito y marcadamente impreso" beschreibt.

<sup>1365</sup> Siehe auch Ruiz Ramón (1992: 326): "Muy inferior como drama al *Don Álvaro*, ofrecía, sin embargo, al espectador un mundo sentimental más accesible y amable."

Rivas verbindet auch García Gutiérrez in seinem *Trovador* Elemente des spanischen Barockdramas mit solchen der zeitgenössischen europäischen 'Romantik'-Bewegung. Ein wesentlicher Unterschied zur frühromantischen Theorie des 'romantischen' Dramas ist darüber hinaus in der Rolle der christlichen Religion zu sehen, die vom Autor als Teil des *Antiguo Régimen* interpretiert und deshalb abgelehnt wird. An seine Stelle tritt die Religion der 'romantischen' Liebe. Inhaltlich tendiert das Stück daher eher zum liberalen *Romanticismo*.

### 5.5 Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel. Drama en cinco actos, en prosa y verso* (1837): Die 'romantische' Ironisierung der Liebe

*Los amantes de Teruel*, das erste Drama von Juan Eugenio Hartzenbusch, erlebt am 19. Januar 1837 eine überaus erfolgreiche Premiere im Madrider *Teatro del Príncipe*. Ähnlich wie schon García Gutiérrez wird der Autor, der der Erstaufführung nicht selbst beiwohnt, vom Premierenpublikum begeistert gefeiert, und im Laufe des Jahres folgen zwölf weitere Aufführungen in der spanischen Hauptstadt.<sup>1366</sup> Mariano José de Larra (1968: 589) lobt das Drama des bis dahin unbekannten Autors in seiner Premierenbesprechung: "*Los amantes de Teruel* están escritos en general con pasión, con fuego, con verdad."<sup>1367</sup>

Erste Entwürfe zu diesem Schauspiel stammen aus dem Jahr 1834, werden vom Autor aber aufgrund der Ähnlichkeiten zu Larras *Macías* zunächst beiseite gelegt.<sup>1368</sup> Der Autor überarbeitet die der Premierenfassung entsprechende erste Druckfassung des Dramas später mehrfach<sup>1369</sup>; eine endgültige Fassung, die sich von der im Jahre 1837 aufgeführten Version wesentlich unterscheidet, stammt aus dem Jahre 1849.<sup>1370</sup> Da im Zentrum der vorliegenden Arbeit das 'romantische' Drama steht und sich spätere Fassung bereits massiv von der 'romantischen'

<sup>1366</sup> Vgl. Picoche (1970, I: 119f.). Bis 1850 finden allein in Madrid insgesamt 37 Aufführungen des Schauspiels statt. Der Erstdruck des Dramas erscheint bereits Ende 1836 in Madrid bei Repullés. Hartzenbusch wird aufgrund der überaus erfolgreichen Premiere seines Dramas noch 1837 in den *Ateneo de Madrid* aufgenommen, wie Picoche (1970, I: 135f.) anhand zeitgenössischer Dokumente belegt.

<sup>1367</sup> Die Rezension erscheint in der Zeitschrift *El Español*. Einen Überblick über die zeitgenössische Kritik des Dramas bietet Picoche (1970, I: 131-139).

<sup>1368</sup> Vgl. Picoche (1970, I: 80): "On sait qu'Hartzenbusch abandonna en 1834 la première ébauche de son drame à cause de sa trop grande ressemblance avec celui de Larra." Die Entwürfe sind in Picoches Ausgabe enthalten (Picoche 1970, II: 1-19).

<sup>1369</sup> Zu den verschiedenen Fassungen des Dramas vgl. Picoche (1970, I: 97-109) und García (1971: 30-38).

<sup>1370</sup> Dieser Fassung entspricht die Edition von Iranzo: Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Carmen Iranzo, Madrid: Cátedra, 1984.



Ästhetik entfernt,<sup>1371</sup> bezieht sich das folgende Kapitel auf die ursprüngliche, 1837 in Madrid uraufgeführte Version des Dramas.<sup>1372</sup>

Die Legende der Liebenden von Teruel, auf die das Schauspiel sich bezieht, ist schon vor Hartzenbusch literarisch und dramatisch bearbeitet worden, wobei Boccaccios *Decamerone*-Novelle *Girolamo y Salvestra* wohl die bekannteste Bearbeitung darstellt.<sup>1373</sup>

#### 5.5.1 Zentrale Charaktere: Isabel und Marsilla, die Liebenden von Teruel

Obgleich das Drama Hartzenbuschs insgesamt sechs für das Geschehen wichtige Charaktere aufweist, lassen sich Isabel de Segura und Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla, die als "los amantes de Teruel" im Titel des Dramas figurieren, eindeutig als Hauptfiguren identifizieren, die im Zentrum des Dramengeschehens stehen und von den übrigen *dramatis personae*, Zulima, Rodrigo, don Pedro und Margarita, umgeben werden. Die Einführung zweier Protagonisten, aus welcher "la doble atención hacia Isabel que espera y hacia el itinerante Marsilla" (García 1971: 21) resultiert, findet sich zwar ähnlich schon in Larras *Macías* (vgl. Kapitel 5.2), ist in dieser Ausprägung – schon der Titel benennt *beide* Protagonisten – aber neu im spanischen 'romantischen' Drama.

Die in der fünften Szene des zweiten Aktes zum ersten Mal auftretende Protagonistin, Isabel de Segura, erhält mit 17 Auftritten – bei insgesamt 39 Szenen des Schauspiels – die größte Bühnenpräsenz.<sup>1374</sup> Isabels Charakter zeichnet sich durch Liebe und Gehorsam gegen ihren Vater aus. Ihre Schönheit macht sie für Rodrigo de Azagra begehrtlich,<sup>1375</sup> ihre absolute, 'romantische'

<sup>1371</sup> Siehe auch Valbuena Prat (1982: 255): "Sin embargo preferimos la lógica y procedimiento más impulsivo del primer estado, en cinco actos, que la perfección más externa del texto posterior", sowie Navas Ruiz (1990: 214): "En general, la segunda versión resulta menos colorista, menos apasionada y priva al lector del encanto de las complicaciones secundarias de la primera." Im Gegensatz dazu steht Peers (1954, I) Bevorzugung der Fassung von 1849.

<sup>1372</sup> Dem Kapitel liegt deshalb die folgende Ausgabe zugrunde: Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Salvador García, Madrid: Castalia, 1971.

<sup>1373</sup> Zu den möglichen Quellen Hartzenbuschs vgl. insbesondere Labandeira 1980. Auch Hartzenbusch selbst hat sich immer wieder mit der turolensischen Tradition und ihrem Ursprung beschäftigt, wie sein *Laberinto*-Artikel "La Historia de los Amantes de Teruel" aus dem Jahr 1843 belegt (abgedruckt in Picoche 1970, II: 160-177). Siehe dazu Kapitel 5.5.4.

<sup>1374</sup> Siehe auch Picoche (1970, I: 108): "Le personnage central est Isabel, car c'est d'elle que dépend l'évolution de la pièce. Marsilla est présent aux deux extrémités, pour exposer et pour conclure." So auch Shaw (1994b: 307), der betont, daß mit Isabel zum ersten Mal eine weibliche Hauptfigur ein spanisches 'romantisches' Drama dominiert.

<sup>1375</sup> Schon in Larras (1968: 590) Augen ist es "[...] sino la fatalidad, la hermosura misma de Isabel, que le acarrea sus desventuras todas."

Liebe aber gilt Marsilla, auf dessen Rückkehr sie seit sechs Jahren wartet.<sup>1376</sup> Das Ausmaß der Liebe Isabels gewährt keinem gegenteiligen, zerstörerischen Gefühl – wie etwa Haß – Platz in ihrem Herzen: "[...] mi corazón / palpar de odio no sabe" (IV,1/3: 121, 1419f.).<sup>1377</sup> Diese Liebe gilt nicht Marsilla allein, sondern allen Menschen, besonders ihren Eltern sowie ihrer Amme Mari-Gómez. Anders als Marsilla, welchem von don Pedro, Isabels Vater, eine Frist von sechs Jahren gewährt wird,<sup>1378</sup> um Ruhm und Reichtum – die Grundvoraussetzungen für eine Ehe mit der innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie höhergestellten Isabel – zu erlangen, ist Isabel zur Passivität des Wartens verurteilt. Die Trennung von Marsilla sowie die im Laufe des Dramas immer bedrohlicher werdende Absicht Rodrigos, sie zu heiraten, falls Marsilla nicht rechtzeitig zurückkehrt, stimmen die Protagonistin melancholisch und führen schließlich zu einem inneren Konflikt zwischen ihrer Liebe zu Marsilla und jener zu ihren Eltern, der von den gesellschaftlichen Konventionen des *Antiguo Régimen* zusätzlich verstärkt wird.<sup>1379</sup>

Selbst nach Zulimas falscher Nachricht von Marsillas Tod weigert sich die Protagonistin standhaft, Rodrigo zu heiraten, da ihre Liebe zu Marsilla über das Irdische und damit über den Tod des Geliebten hinausreicht:

ISABEL:           Mil veces  
                       no. Podrán enhorabuena,  
                       de los cabellos asida,  
                       arrastrarme hasta la iglesia,  
                       podrán maltratar mi cuerpo,  
                       cubrirle de áspera jerga,  
                       emparedarme en un claustro  
                       donde lentamente muera;  
                       todo esto puede mi padre,  
                       pero arrancar a mi lengua  
                       un sí perjuro, no. (III/5: 106f., 1098-1108)

Als Isabel sich aufgrund der heimlichen Liebesbeziehung der Mutter und in Anbetracht der

<sup>1376</sup> Die sechs Jahre des Wartens und der Treue lassen Isabel in Piñeyros (1904: 127) Augen zu einer erfahrenen und standfesten Frauenfigur reifen: "No es una niña de catorce años como Julieta que se deja ciegamente arrastrar por la pasión, ni una inocente sin voluntad como la *Novia de Lammermoor* (Walter Scott). Es una mujer de temple heroico, que ha aguardado seis años con paciencia y firmeza ejemplares la vuelta de su prometido y que solamente cede ante obstáculos y desgracias ineluctables."

<sup>1377</sup> Da der vierte Akt in zwei Teile gegliedert ist, wird folgende Zitierweise verwendet: Akt, Teil des Aktes/Szene. Bspw. bedeutet IV,1/3 also vierter Akt, erster Teil, dritte Szene.

<sup>1378</sup> Das Motiv der Frist findet sich bereits in Larras *Macías* (Kapitel 5.2), wird von Hartzenbusch aber stärker dramatisiert. Die Frist liegt allerdings auch der Legende der *Amantes de Teruel* zugrunde und findet bereits in den literarischen Bearbeitungen vor Hartzenbusch großes Interesse. Picoche (1980: 22) bietet eine Übersicht über die unterschiedliche Länge dieser Frist in den verschiedenen literarischen Versionen der Legende.

<sup>1379</sup> Zu Isabels innerer Zerrissenheit und der daraus resultierenden Melancholie siehe Kapitel 5.5.5.

väterlichen Begriffe von Ehre und Ritterlichkeit dazu gezwungen sieht, Rodrigo sogar aus freien Stücken zu heiraten und aus Liebe zu ihren Eltern das Los einer ungewollten Ehe auf sich zu nehmen, mündet ihr Konflikt im fünften Akt in Wahnsinn und Todessehnsucht. Das kurz nach der Hochzeit stattfindende Wiedersehen mit Marsilla verstärkt den schizophrenen Charakter der Situation Isabels noch, denn als Ehefrau Rodrigos muß sie ihm ihre wahren Gefühle verheimlichen, wie Picoche (1970, I: 116) eindringlich formuliert:

Elle craint de n'avoir pas la force nécessaire pour résister, elle craint d'être contrainte à faire ce qu'elle désire. C'est un perpétuel recul et cette attitude va provoquer la rupture finale.

Isabels Verstellung führt zum Tode Marsillas, dem mit Isabels Liebe die Lebensgrundlage entzogen wird. Sich durch Marsillas Tod ihrer wahren Liebe bewußt werdend, stirbt auch Isabel – wie Marsilla wenige Augenblicke zuvor ohne jegliche äußere Einwirkung –, in der Hoffnung, jenseits des Todes endlich mit ihrem Geliebten vereint zu sein, einen *Liebestod*.<sup>1380</sup>

Marsilla, Isabels Geliebter und zweite Hauptperson des Stücks, ist zwar bereits in der ersten Szene des Dramas präsent, bleibt aber bis zur fünften Szene des ersten Aktes bewußtlos, so daß er – ähnlich wie die Protagonisten der vorab untersuchten Dramen der spanischen 'Romantik' – zunächst durch andere Dramenfiguren explizit figural charakterisiert wird, bevor er selbst Gelegenheit erhält, sich durch eigene Worte und Taten vorzustellen. Durch die Fremdcharakterisierung aber erfährt das Publikum lediglich, daß Zulima sich in den Gefangenen verliebt und Adel ihn deshalb in ihrem Auftrag aus dem Gefängnis befreit hat, denn weder Adel noch Zulima wissen, wer der Gefangene ist, so daß Marsilla zu Dramenbeginn – ähnlich wie don Álvaro – von einer geheimnisvollen Aura umgeben ist. Diese Aura wird durch ein mit Blut beschriebenes Laken, welches der Protagonist bei sich trägt, noch verstärkt, zumal weder Zulima noch Adel als Mauren den Sinn der spanischen Inschrift verstehen. Während Zulima mutmaßt, der Fremde sei adliger Abkunft, hält Adel ihn aufgrund seiner enormen Kräfte gar für einen 'Riesen':

Hay quien le crea un príncipe, y yo le tengo por un jayán. Él rompía las más fuertes cadenas [...] (I/3: 55)

<sup>1380</sup> Peers (1954, I: 444), der sich in seiner Studie auf die Fassung von 1849 bezieht, charakterisiert die Figur der Isabel wie folgt: "Un tanto lacrimosa en su melancolía al comienzo de la obra, se despierta a la vida al conocer la falsa nueva de la muerte de Marsilla, y domina la trama en sus últimas frases."

Nach seinem Erwachen berichtet Marsilla Zulima und dem Publikum in Szene I/5 schließlich offen und wahrheitsgemäß von seiner Liebe zu Isabel, der ihm gesetzten Frist von sechs Jahren, die in nur sechs Tagen abläuft, sowie von den in dieser Zeit erlebten Abenteuern. Als auch Zulima, die sich zunächst fälschlich als Tochter Mervans ausgibt, ihre wahre Identität enthüllt, offenbart Marsilla ihr die mit seinem eigenen Blut geschriebene Botschaft, die Zulimas Ehemann, den maurischen König von Valencia, dessen Gefangener Marsilla ist, vor einer Verschwörung Mervans warnt. In diesen Szenen wird der Protagonist als edler und ehrlicher Charakter dargestellt, der über erstaunliche körperliche Kräfte verfügt, als Vertreter der *nobleza de corazón* erscheint, da er seinen eigenen Peiniger Zeangir vor der Verschwörung Mervans warnt<sup>1381</sup> und den eine absolute, vorherbestimmte Liebe mit Isabel verbindet,<sup>1382</sup> welcher Zulimas Rachedrohungen nichts anhaben können.<sup>1383</sup> Da diese Liebe auch Marsillas gesamtes Wesen bestimmt, kann er – ähnlich wie Isabel – von sich behaupten: "En mi pecho / no hay odio" (I/5: 69, 430f.).

Bis zum zweiten Teil des vierten Aktes tritt Marsilla zwar nicht mehr in Erscheinung, ist aber, aufgrund der das Dramengeschehen determinierenden Frist und der Sehnsucht Isabels, gleichsam in jedem Augenblick präsent.

Sein nächster Auftritt in Szene IV,2/1 zeigt Marsilla erneut als Gefangenen, der sich – seiner Schätze beraubt, die Teil der Erfüllung seines mit der Frist verbundenen Versprechens sind –, lieber töten lassen will, als Isabel mit leeren Händen gegenüberzutreten. Als Marsilla aber in Szene IV,2/4 aus dem Munde seines Vaters erfährt, daß er zu spät kommt und die Hochzeit zwischen Isabel und Rodrigo bereits vollzogen ist, scheint sich die seinen Charakter bestimmende allumfassende Liebe für Augenblicke in ein Rachegefühl zu verwandeln:

[...]                   Ardiente,  
bárbara sed de sangre me devora.  
[...]  
                  Con vínculo ninguno  
ligado al hombre estoy, de la venganza  
ya dependo no más. ¡Venganza!  
[...]  
                  Una vida  
de Isabel me separa: que perezca. (IV,2/4: 135f., 1569-1594)

<sup>1381</sup> Vgl. Zeangirs an Adel gerichtete Worte, nachdem er Marsillas Botschaft gelesen hat: "[...] cuida mucho de la vida de este cristiano" (I/3: 55).

<sup>1382</sup> Siehe dazu Kapitel 5.5.2.

<sup>1383</sup> Larra (1968: 591) sieht in der Figur Marsillas "una creación llena de valor y de entereza."

Tatsächlich fordert Marsilla bei seiner Rückkunft in Teruel – wie sich später im Gespräch mit Isabel herausstellt – seinen Rivalen don Rodrigo zum Duell heraus und besiegt ihn, tötet ihn jedoch nicht.<sup>1384</sup> Als er in Szene V/3 endlich Isabel gegenübersteht, schlägt er ihr euphorisch die gemeinsame Flucht vor. Isabel aber, die sich durch ihr Ja-Wort an ihren Ehemann gebunden fühlt, gesteht Marsilla zwar ihre Liebe, lehnt es jedoch ab, mit ihm zu fliehen. Daraufhin stirbt Marsilla in dem Glauben, Isabels Liebe verloren zu haben, ohne äußere Gewalteinwirkung vor den Augen der Geliebten.<sup>1385</sup>

García (1971: 21) umreißt die Situation der beiden Protagonisten, die sich erst am Ende des Dramas wiederbegegnen, wie folgt:

Ninguno de los dos vive en el presente: recuerdan la felicidad del pasado y esperan la del futuro, la vida diaria no es más que el camino hasta una meta. La fantasía de Diego está fija en Teruel, la de su amante en la imagen del ausente.

Vor allem Isabel läßt sich aufgrund ihres inneren Konflikts zwischen ihrer absoluten Liebe zu Marsilla und den gesellschaftlichen Konventionen, die primär durch das Ehrgesetz repräsentiert werden, sowie in Anbetracht ihrer Verurteilung zur Passivität als genuin 'romantische' Protagonistin im Sinne der frühromantischen Dramenpoetik charakterisieren, während Marsilla eher zum rebellischen Protagonisten des liberalen *Romanticismo* tendiert.

### 5.5.2 'Romantische' Liebe: 'Romantische' Ironisierung der Liebe

Auf eine ganz andere, neue Art und Weise als in den bislang besprochenen Dramen der spanischen 'Romantik' spielt die Liebe die Hauptrolle in *Los amantes de Teruel*, und zwar insofern, als sie nicht nur den Protagonisten, Isabel und Marsilla, sondern allen wichtigen *dramatis personae* zugeordnet wird. Ähnlich wie Marsilla und Isabel verbindet auch Margarita und Roger de Lizana eine als 'romantisch' zu bezeichnende Liebe, während sowohl Zulimas Liebe zu Marsilla als auch die Rodrigos zu Isabel und jene Pedros zu Margarita vom jeweiligen

<sup>1384</sup> Auch dies läßt sich als Hinweis auf Marsillas *nobleza de corazón* deuten. Vgl. auch Picoche (1970, I: 87). Schon Manrique, der sich in García Gutiérrez' *Trovador* zweimal mit seinem Rivalen don Lope duelliert, tötet seinen Gegenspieler nicht.

<sup>1385</sup> Da Marsilla innerhalb des Dramas wesentlich weniger Handlungsspielraum erhält, seinen Charakter zu entfalten, hält Peers (1954, I: 445) ihn im übrigen nicht für einen "héroe romántico".

Gegenüber nicht erwidert wird und deshalb als einseitig und egoistisch zu charakterisieren ist.<sup>1386</sup> Das Drama läßt sich daher als eine philosophische Reflexion über die Liebe deuten,<sup>1387</sup> wie schon Larras Rezension der Madrider Premiere suggeriert<sup>1388</sup>:

Todos obran a un fin, y movidos por un resorte superior a ellos mismos. Y ese mismo amor que hubiera haber hecho dichosos a los amantes, es el único que desbarata su felicidad. (Larra 1968: 592)

Diese 'Liebesarten' der einzelnen Dramenfiguren weisen deutliche Unterschiede auf, die sich in einer Art Stufenmodell darstellen lassen, dessen höchste Stufe die absolute, 'romantische' Liebe zwischen Isabel und Marsilla einnimmt, während Zulimas egoistische Liebe auf der untersten Stufe anzusiedeln ist:

- 1) die absolute, 'romantische' Liebe zwischen Isabel und Marsilla,
- 2) die zur 'romantischen' Liebe tendierende Liebe zwischen Margarita und Roger,
- 3) die an den Ehrbegriff geknüpfte Liebeskonzeption Pedros und Rodrigues,
- 4) Zulimas egoistische und rachedurstige Liebe.

Die Liebe zwischen Isabel und Marsilla beruht nicht nur auf Gegenseitigkeit, sondern ist, wie ihre – in Marsillas Augen – göttliche Bestimmung und der gemeinsame Liebestod am Dramenende eindrucksvoll belegen, eine absolute, kosmische Liebe, die über die Grenzen des Irdischen hinausweist, aufgrund gesellschaftlicher Konventionen und Gesetzmäßigkeiten jedoch auch erst jenseits des Irdischen realisiert werden kann und deshalb utopische Züge trägt. So schätzt Zulima Marsilla, noch bevor sie seine Geschichte vernimmt, intuitiv richtig ein: "[...] si llegó a amar una vez, aquel amor llenará toda su vida" (I/1: 54). Entsprechend stellt die Liebe der *amantes de Teruel* das höchste und deshalb 'romantische' Modell der Liebe dar, ihre reinste, seltenste und unschuldig(st)e Form. In diesem Bewußtsein erklärt Marsilla der ihm unbekannten Maurin Zulima den Ursprung seiner unendlichen Liebe zu Isabel:

MARSILLA            [...]  
                               Al darme el humano ser,  
   quiso sin duda el Señor

<sup>1386</sup> Larra (1968: 591f.) bezeichnet die 'Liebesarten' Rodrigues und Zulimas explizit als egoistisch: "Azagra mismo y la mora enamorada sacrifican la dicha de los amantes, porque ellos también aman, y el amor es el sentimiento más egoísta."

<sup>1387</sup> In Szene III/1 erfährt das Publikum, daß sogar die ehemalige Nonne Mari-Gómez einst wegen einer übermächtigen Liebe das Kloster verlassen hat. Als sie die als Mann verkleidete Zulima erblickt, gesteht sie: "Por otra [cara; BO] menos bella / del claustro me salí" (III/1: 95, 928f.).

<sup>1388</sup> Siehe auch García (1971: 23): "La fuerza del amor mueve a los personajes y ocasiona su desdicha; por amor mueren Isabel y Marsilla, se venga Zulima, amenaza Azagra y peca doña Margarita."

destinar al fino amor  
 un hombre y una mujer,  
 y para hacer la igualdad  
 de sus afectos cumplida,  
 les dio un alma en dos partida,  
 y dijo: Vivid y amad.  
 A esta voz generadora  
 Isabel y yo existimos,  
 y la luz del cielo vimos  
 en un día y una hora.  
 Desde los años más tiernos  
 fuimos rendidos amantes,  
 desde que nos vimos, antes  
 nos amábamos de vernos;  
 y parecía un querer  
 tan firme en almas de niño,  
 recuerdo de otro cariño  
 tenido antes de nacer.  
 Ciegos ambos para el mundo,  
 que tampoco nos veía,  
 nuestra existencia corría  
 en sosiego tan profundo,  
 en tanta felicidad,  
 que mi limitada idea  
 mayor no alcanza que sea  
 la gloria en la eternidad.  
 Mas dicha de amor no dura. (I/5: 60f., 120-148)

Dieses Liebesverständnis erscheint als moderne, 'romantische' Variante der Platonischen Vorstellung von den Liebenden als zwei Hälften einer Kugel und verweist somit auf die für die deutsche Frühromantik zentrale Vorstellung von einer Vereinigung der Liebenden zu *einem* – ursprünglichen – Individuum.<sup>1389</sup> Zugleich assoziiert die zitierte Passage frühromantische Überlegungen Friedrich Schlegels, nach denen es keine Begründung für die absolute Liebe gibt und der Ursprung der 'romantischen' Liebe als Geheimnis oder Wunder gilt.<sup>1390</sup> Vor diesem Hintergrund der absoluten Liebe kann Marsillas Reaktion auf Zulimas Begehren nur negativ ausfallen, während es für Isabel mehr als eines triftigen Grundes bedarf, um der Hochzeit mit Rodrigo de Azagra zuzustimmen, wie Picoche (1970, I: 113) bei seiner Analyse des dritten Aktes festhält:

Isabel y trouvera les deux raisons qui la forceront à accepter le mariage. Une seule n'aurait pas suffi.

Sowohl Marsilla als auch Isabel verkörpern demnach das Prinzip der absoluten Liebe, welches Haß von vornherein ausschließt: beide Protagonisten bringen unabhängig voneinander zum

<sup>1389</sup> Siehe dazu Kapitel 2.2. Vgl. auch Picoche (1970, I: 86).

<sup>1390</sup> Siehe Kapitel 2.2.

Ausdruck, daß ihre Herzen keine Haßgefühle zu hegen vermögen:

ISABEL: ¡Oh! no, no; mi corazón  
palpitar de odio no sabe. (IV,1/3: 121, 1419f.)

und

MARSILLA                      En mi pecho  
no hay odio. (I/5: 69, 430f.)

Isabel und Marsilla erheben – wie vor ihnen Leonor und Manrique im *Trovador* – die Liebe zu einer dem Christentum überlegenen Religion,<sup>1391</sup> wie bereits Larra (1968: 591) in seiner Rezension der Madrider Premiere schlußfolgert – "[...] para la pasión no hay obstáculo, no hay mundo, no hay hombres, no hay más Dios, en fin, que ella misma" – und die folgende Textstelle, in der Marsilla die im Angesicht Gottes geschlossene Ehe zwischen Isabel und Rodrigo in Frage stellt, eindrucksvoll demonstriert<sup>1392</sup>:

MARTÍN                      Respeto te merezca  
un vínculo...  
MARSILLA                      Es sacrilego, es injusto.  
MARTÍN                      En presencia de Dios formado ha sido.  
MARSILLA                      Con mi presencia queda destruido. (*Vase*.) (IV,2/4: 136, 1599-1602)

Da sich diese absolute, transzendente Form der Liebe aber mit Picoche (1970, I: 83) nicht im Diesseits realisieren läßt, mündet sie zunächst in Wahnsinn und Todessehnsucht (Isabel) und schließlich in den gemeinsamen Tod, der die Vereinigung der Liebenden jenseits des Irdischen impliziert<sup>1393</sup>:

C'est donc uniquement dans l'au-delà qu'un tel amour se réalisera et c'est ainsi que le dénouement du drame est une véritable victoire.<sup>1394</sup>

<sup>1391</sup> Siehe auch Shaw (1994b: 307): "[...] la única religión es la del amor humano".

<sup>1392</sup> Auch Caldera (2001: 105) spricht davon "[que] este amor adquiere esos rasgos transgresores que desde el *Macías* se habían hecho constantes en toda pasión romántica [...]".

<sup>1393</sup> Gies (1994: 122) mißversteht die der transzendenten 'romantischen' Liebe immanente Utopie, wenn er davon spricht, daß Hartzenbuschs Drama ausschließlich Ausdruck eines "deep pessimism" sei.

<sup>1394</sup> Picoche (1970, I: 85) fügt hinzu: "L'amour d'Isabel et Marsilla reste jusqu'au bout d'une chasteté absolue. La virginité est totale de part et d'autre, et il semble bien que se soit là une des conditions nécessaire pour sa réalisation dans l'au-delà."



Das Dramenende – der Liebestod der Protagonisten ohne jegliche Gewalteinwirkung<sup>1395</sup> – geht über das Modell der Liebesreligion in García Gutiérrez' *Trovador* noch hinaus bzw. erscheint als dessen konsequente Fortsetzung<sup>1396</sup> und verdeutlicht eindrucksvoll, "[...] daß die Liebe fortlebt, obgleich die Liebenden untergehen" (Lohner I: 136).<sup>1397</sup>

Die auf der zweiten, nächstniedrigeren Stufe stehende 'Liebesart' wird von der gegenseitigen Liebe zwischen Margarita und Roger verkörpert. Auch diese Liebe ist im Irdischen nicht realisierbar, ihre Protagonisten allerdings haben in Anbetracht der gesellschaftlichen Umstände und Hindernisse resigniert, verheimlichen ihre Liebe seit fünfzehn Jahren und versuchen, sie zu ignorieren bzw. gar zu überwinden. Während Margarita im Gefängnis ihrer Ehe mit dem ungeliebten Pedro verharret, hat sich Roger – bis zu seinem Tode – in ein Kloster zurückgezogen. Beide versuchen auf ihre Art und Weise, das 'Verbrechen' ihrer Liebe – das sich im Ehebruch manifestiert – zu büßen: Roger, dessen Charakter von Rodrigo als "sombrio, melancólico, taciturno" (II/8: 92) beschrieben wird, in einem Kloster und Margarita, indem sie sich unerkannt einer karitativen, selbstaufopfernden Pflege von kranken Menschen in Teruel widmet. Als Margarita in Szene II/8 vom Tod ihres Geliebten erfährt, meint sie, selbst sterben zu müssen:

RODRIGO: Él [Roger de Lizana; BO] es el que pereció. [...]

MARGARITA: Sí... ya lo sé. (*Aparte.*) Yo voy a expirar. (II/8: 92)

Dieses Gefühl Margaritas nimmt zwar das Dramenende vorweg, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, daß Margarita anders als Isabel, die in der letzten Szene des Aktes tatsächlich stirbt, um ihrem Geliebten in den Tod zu folgen, weiterlebt. In gewisser Weise verkörpert die Liebe zwischen Margarita und Roger damit den 'romantisch' zu nennenden Keim,<sup>1398</sup> aus welchem die absolute, kosmische Liebe der nächsten Generation – zwischen Isabel und Marsilla – erwächst.<sup>1399</sup>

Die 'Liebesarten' Pedros und Rodrigos, die die dritte Stufe markieren, sind einander ähnlich, da sie beide eng mit dem Ehrbegriff der Zeit verknüpft sind. Zwar liebt Pedro Margarita, jedoch

<sup>1395</sup> Siehe dazu Kapitel 5.5.14.

<sup>1396</sup> Allerdings wird diese Form des Liebestodes in den von Hartzenbusch verwendeten Quellen bereits angedeutet. Auch Caldera (2001: 104) spricht mit Blick auf das Thema der Liebe von einer *profundización* und *intensificación* der 'romantischen' Motive durch Hartzenbusch.

<sup>1397</sup> Mit diesen Worten charakterisiert A.W. Schlegel in seinen Wiener Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* das Ende von Shakespeares *Romeo and Juliet*.

<sup>1398</sup> Auch der symbolisch aufgeladene Ort, an welchem Rodrigo die Liebesbriefe Margaritas an Roger findet – "sobre su corazón" (II/8: 92) – legt beredtes Zeugnis vom Ausmaß dieser Liebe ab.

<sup>1399</sup> Zugleich stellt die Liebe zwischen Margarita und Roger ein – irdisches – Lösungsmodell der absoluten, 'romantischen' Liebe vor, das aber von vornherein negativ bewertet wird.

ohne zu bemerken – oder bemerken zu wollen –, daß diese Liebe von seiner Ehefrau nicht erwidert wird:

PEDRO: [...] Sólo que me ames, que me honres siempre como ahora. Si algún día cesare este afecto puro y tranquilo que hoy hace mi felicidad, ocúltame tu indiferencia, fascíname, para excusarme que desee la muerte. (II/4: 76)<sup>1400</sup>

Als Vertreter des Ehrgesetzes bewertet Pedro Ehe und Vernunft höher als Liebe und Gefühl. Rodrigos Liebe zu Isabel scheint sich an diesem Vorbild zu orientieren.<sup>1401</sup> Das Publikum erfährt zunächst aus dem Munde Isabels – im Gespräch mit Margarita –, wie sie Rodrigos Liebe wahrnimmt:

ISABEL: ¿Imagináis que él me ama?  
Pues abrigáis un error:  
lo que él dice que es amor,  
envidia, orgullo se llama. (II/6: 79, 632-635)

Rodrigo bestätigt Margarita kurz darauf seinen stark besitzorientierten Anspruch auf Isabel:

RODRIGO: [...] Isabel no puede disponer de sí, no es suya; sus padres han ofrecido su mano; promesa quita propiedad, no es vuestra; a mí me la habéis ofrecido, Isabel es mía. (II/8: 91)

und

RODRIGO: [...] Si Isabel no me ama, yo me pasaré sin su amor, y esta espada me responderá de su conducta. (II/8: 93)

Zeugnis dieser rein egoistischen Liebe bzw. des damit verbundenen Besitzanspruchs, der die Frau zum Objekt degradiert, sind die Mittel, zu denen Rodrigo greift, um sein Ziel, die Heirat mit Leonor, zu verwirklichen. So versucht er, Margarita mit ihren Liebesbriefen an Roger zu erpressen:

RODRIGO: Para vos las he conservado. Yo os las entregaré... en el momento que me dé Isabel la mano.  
MARGARITA: ¡Me las vendéis a precio de la infelicidad de mi hija!  
RODRIGO: [...] O emplead vuestra autoridad para hacerla mía, o resignaos a ver estas cartas en manos

<sup>1400</sup> Daß Margaritas Verhalten diese Erwartung ihres Ehemannes erfüllt, wird von Rodrigo mit der Formulierung, sie sei "el modelo de las esposas" (II/8: 89), ironisch gewürdigt.

<sup>1401</sup> Wie Pedro überhaupt als das von Rodrigo bewunderte Vorbild erscheint.

de vuestro esposo. Meditadlo, y elegid. (II/8: 93)

Erst am Tag der Hochzeit selbst aber – Isabel trägt bereits ihr Hochzeitskleid – offenbart Rodrigo Isabel seine Beweggründe für eine Ehe mit ihr sowie die von ihm zum Erreichen seines Zieles eingesetzten Mittel:

RODRIGO: [...]
   
Poseeros para ser
   
virtuoso necesito;
   
robaros a mi querer
   
es acercarme al delito
   
y hacérmele cometer.
   
No me interrumpáis: sin duda
   
vais a decir... con razón...
   
que especie de amor tan ruda,
   
dejando de ser pasión,
   
en barbarie ya se muda.
   
[...]
   
Cuantas cartas escribió
   
Marsilla ausente, leí:
   
su retrato, que él no vio,
   
yo he visto. No hay llave aquí
   
que doble no tenga yo.
   
Veros fue mi ocupación
   
y oiros de noche y día;
   
[...]
   
no ha sido mujer alguna
   
de amante tan respetada. (IV,1/3: 118f., 1319-1348)

Rodrigo beteuert, daß er nicht darauf besteht, von Isabel geliebt zu werden, sondern sein Ehrgeiz sich damit begnügt, mit ihr vermählt zu sein und sich als ihr Ehemann bezeichnen zu dürfen (vgl. IV,1/3: 120, 1369-1380). Entsprechend kommt Navas Ruiz (1990: 216) zu dem Schluß, "[que] Azagra, inflexible y caprichoso, [...] desea a Isabel por seguridad social más que por amor." Plötzlich und scheinbar unmotiviert – denn die Tränen Isabels können kaum als ausreichendes Motiv gewertet werden – aber gibt Rodrigo Isabel frei, läßt seine Ansprüche fallen und legt zur Bekräftigung seines Entschlusses die Briefe Margaritas – allerdings unvollständig – vor Isabel auf den Tisch:

RODRIGO: [...]
   
Ya quedáis en libertad
   
de darme o no vuestra mano:
   
seguid vuestra voluntad.
   
Libre sois. (IV,1/3: 121, 1429-1433)

Diese unerwartete Geste Rodrigos aber modifiziert das von ihm repräsentierte Liebeskonzept der 'Besitzliebe' kaum, denn der plötzliche Stimmungswechsel scheint dem dem vierten Akt immanenten Wechselspiel von Hoffnung und Enttäuschung geschuldet zu sein. Darüber hinaus scheint es mit Larra (1968: 590) in Anbetracht des Dramenausgangs notwendig, daß Isabel der Hochzeit mit Rodrigo freiwillig zustimmt: "[...] pues solo voluntariamente puede casarse quien puede morir."<sup>1402</sup>

Zulima schließlich steht für die vierte und niedrigste Stufe der innerhalb des Dramas repräsentierten 'Liebesarten'. Die *sultana de Valencia* verliebt sich auf den ersten Blick in Marsilla und liebt ihn von diesem Moment an mit afrikanisch-arabischer Leidenschaft, die von ihr selbst als "un amor de Africa, ardiente como el sol" (I/1: 53) beschrieben wird<sup>1403</sup>:

ZULIMA:            [...]
   
                         Le vi, le amé; no con leve,
   
                         con devorante pasión:
   
                         brasa es nuestro corazón,
   
                         el de las cristianas nieve. (I/5: 63, 232-235)

In der Konfrontation mit Marsilla aber wird deutlich, daß Zulimas Liebe von ihm nicht erwidert werden kann, da beide Charaktere zu gegensätzlich sind. Während Zulima sich im Gespräch mit Marsilla verstellt und sich als Zoraida, die Tochter Mervans ausgibt, erzählt Marsilla der ihm unbekannten Maurin vorbehaltlos die Wahrheit über sein Leben, seine Liebe und seine aktuelle Situation, was ihm später zum Verhängnis werden soll. Erst als Zulima erkennt, daß Marsillas Herz bereits vergeben ist, offenbart sie ihm ihre wahre Identität und schwört fürchterliche Rache:

ZULIMA:            Medítalo bien, y sabe
   
                         que frenético mi amor,
   
                         será el frenesí mayor
   
                         de mi venganza, si cabe. (I/5: 64f., 284-287)

Auch in der späteren Gegenüberstellung mit Isabel wird das irdische und vergängliche

<sup>1402</sup> Vgl. auch Picoche (1970, I: 116): "Un mariage forcé serait entaché de nullité et il n'y aurait plus de drame. La mariage d'Isabel, qui n'est pas consommé, doit donc être volontaire et elle doit en être consciente." Auch Elvira heiratet Fernán Pérez in Larras *Macías* freiwillig.

<sup>1403</sup> Marrast (1978: 40) deutet die Liebe Zulimas zu Marsilla in einem 'romantischen' Verständnis als Symbol der Gleichheit der Menschen vor dem Gefühl: "[...] l'amour de Zulima pour Marsilla prouvait que les raisons du cœur ne connaissent pas les différences de religion et les conventions sociales."

Liebeskonzept Zulimas deutlich, welches in grausame Rache umschlägt<sup>1404</sup>:

ZULIMA: (*Aparte.*) Sabe amar esta cristiana. Yo sé más, sé vengarme. (III/2: 102)

Zulimas Liebe lässt sich demnach als leidenschaftliche, egoistische und rachedurstige Liebe charakterisieren, denn die maurische Königin setzt alle in ihrer Macht stehenden Mittel ein, um eine rechtzeitige Ankunft Marsillas in Teruel zu verhindern und damit sein Glück zu zerstören. Sie verfolgt diesen Plan erfolgreich und genießt ihren Triumph in Szene IV,1/3.<sup>1405</sup>

Die Liebe erhält mithin innerhalb des Dramas nicht nur die Funktion einer Triebfeder, sondern erscheint vielmehr selbst als handlungstragende Größe, die – in Gestalt der Liebe zwischen Margarita und Roger sowie jener Rodrigos zu Isabel bzw. Zulimas zu Marsilla – als Gegenspielerin der 'romantischen' Liebe zwischen Isabel und Marsilla auftritt. Der Autor ironisiert demnach – im Friedrich Schlegelschen Verständnis der Ironie – das Phänomen der Liebe, indem er es in verschiedenen Ausprägungen präsentiert und bis ins Absolute bzw. Transzendente – die 'Liebe der Liebe' zwischen Marsilla und Isabel – steigert, diese höchste Form der Liebe aber an der Liebe selbst scheitern lässt. Dieses Ergebnis wird von Shaw (1994b: 307) bestätigt, der einen ähnlichen Eindruck gewinnt:

Ya no es el engaño o la venganza lo que separa a los amantes, impidiendo que se cumpla la promesa del héroe de volver a tiempo para casarse. Es el amor mismo que destruye la felicidad de los amantes: el amor de Zulima en el caso de Marsilla, el amor de Margarita en el caso de su hija. La situación de Isabel es en efecto doblemente irónica. No sólo tiene que sacrificar su amor en aras de un amorío pasado de su madre, sino que tiene que aceptar el mismo tipo de matrimonio sin amor que creó el obstáculo a su propia felicidad.

### 5.5.3 Mittelalterliche und christliche Mythologie: Ehrgesetz und Religion der Liebe

Die Handlung des Dramas spielt im spanischen Mittelalter, konkret im Jahre 1217, in den Städten Valencia und Teruel. Ort und Zeit beziehen sich auf die *Historia de los amantes de Teruel*, eine populäre *tradición turolense*, die vermutlich einen realen historischen Hintergrund besitzt.<sup>1406</sup>

<sup>1404</sup> Ähnlich wie schon im *Trovador* resultiert auch hier die Rache nicht aus verletzter Ehre – wie noch in *Don Álvaro o la fuerza del sino* –, sondern aus Liebe.

<sup>1405</sup> In Zulimas Charakter lassen sich allerdings Vorurteile und Klischees erkennen, die sie gegenüber den Christen als Maurin kennzeichnen sollen.

<sup>1406</sup> Zu den möglichen historischen und literarischen Quellen Hartzenbuschs siehe Labandeira (1980).

Die christliche Religion ist in den *Amantes de Teruel* von zentraler Bedeutung und erhält gerade vor der Folie der islamischen Religion, die durch Zulima und andere im Drama agierende Mauren repräsentiert wird, ein besonderes Profil. So ruft Adel bereits in der dritten Szene des maurisch geprägten ersten Aktes aus: "¡Cuánto aman los cristianos a su patria!" (I/1: 53). Die verschiedenen *dramatis personae* symbolisieren unterschiedliche christliche Werte: Margarita verkörpert Buße und (karitative) Nächstenliebe, Roger, der sich in ein Kloster zurückgezogen hat, repräsentiert ebenfalls die Buße, während Pedro und Rodrigo mit Rittertum und Ehre zwei mittelalterliche christliche Werte vertreten, die im Drama nicht eindeutig positiv besetzt sind. Die Liebe zwischen Isabel und Marsilla aber weist, wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, als eigene Religion über das Christentum hinaus. Die Rache schließlich resultiert hier nicht aus dem christlich-ritterlichen Prinzip der Ehre, sondern aus Liebe und wird mit Zulima einer "enemiga de [...] Dios" (101) zugeordnet, die eine andere, die islamische Religion vertritt und als Gegenspielerin Marsillas agiert.<sup>1407</sup>

Der christlich bzw. ritterlich determinierte Ehrbegriff manifestiert sich innerhalb des Dramas in verschiedenen Duellen. Martín berichtet Pedro in Szene II/3 von einem Duell mit Domingo Celada – "¡Fuerte hombre es a fe!" (Pedro, II/3: 72, 458) –, welches er schwer verletzt überlebt hat. Von dem geplanten Duell zwischen Martín und Pedro – "Vuestro labio dijo / que por mi codicia llobarais un hijo. / De honor es la defensa, precisa la lid" [Pedro, II/3, 73, V. 465-467] – tritt Martín zurück, da Pedros Ehefrau Margarita ihm mit ihrer karitativen Pflege das Leben gerettet hat und er damit den Konflikt zwischen beiden Familien als beigelegt ansieht. Ein anderes Duell aber findet schließlich im Rahmen des Schauspiels statt, wenngleich es nicht auf der Bühne dargestellt wird: Marsilla fordert Rodrigo nach seiner Rückkehr zum Duell, Rodrigo unterliegt, aber Marsilla verzichtet darauf, ihn zu töten. Anders als im Drama des *Siglo de Oro* führt das Duell im 'romantischen' Drama demnach nicht mehr notwendigerweise zum Tode eines der Beteiligten, und es kann sogar in beiderseitigem Einverständnis aufgehoben werden. Darüber hinaus vertreten insbesondere Pedro und Rodrigo einen Ehrenkodex, der vor allem den Frauenfiguren des Dramas das Recht auf Selbstbestimmung nimmt und ihnen somit zum unerbittlichen, feindlichen Schicksal wird, wie Margarita in Szene II/6 beklagt:

---

<sup>1407</sup> Die Darstellung der Mauren und ihrer Religion allerdings erscheint klischeehaft und ist wohl in erster Linie als symbolische Gegenfolie zur christlichen Religion zu interpretieren. Eine Ausnahme bildet die positiv dargestellte Figur des Adel. Schon in García Gutiérrez' *Trovador* war die Rache nicht christlich besetzt, sondern an die Figur der Zigeunerin Azucena gebunden (vgl. Kapitel 5.4).

MARGARITA: [...]
   
todo humano sentimiento
   
se sacrifica al sangriento
   
ídolo llamado honor.
   
[...]
   
Si con el habla se aprende,
   
si el honor es religión,
   
¿no ha de temer con razón
   
quien luchar con él pretende? (II/6: 85f., 853-875)

In diesen Worten klingt eine 'romantische' Kritik an der falschen Erhöhung der Ehre zur Religion an, die auch Isabel gegenüber Marsilla zum Ausdruck bringt:

Ya lo ves, no soy mía, soy de un hombre
   
que me hace de su honor depositaria. (V/3: 148, 1834f.)<sup>1408</sup>

Während Rodrigo und Pedro bis zuletzt am Gesetz der Ehre festhalten, siegt in dem 'romantischen' Protagonisten Marsilla die Liebe nicht allein über die Ehre: "[...] ¿qué me importa el deshonor?" (IV,2/4: 135, 1569), sondern sogar über die Religion des Christentums, wie seine Infragestellung der Existenz eines christlichen Gottes bezeugt:

MARSILLA: ¿Del cielo os prometéis justo castigo?
   
¿De ese cielo al delito favorable,
   
de las virtudes áspero enemigo? [...] (IV,2/4: 135, 1563-1565)

Ähnlich wie schon in der Figur des don Álvaro zerbricht auch in Marsilla aufgrund der erfahrenen Ungerechtigkeiten der Glaube an Gott.<sup>1409</sup> Isabel dagegen hält bis zum Ende an der christlichen Religion fest: als alles verloren scheint und sie bereits mit Rodrigo vermählt ist, findet sie Trost in dem Wissen um die Milde Gottes, wie ein langes Zwiegespräch mit Gott zeigt, das den Schluß des Dramas quasi vorwegnimmt und der Hoffnung auf eine Erfüllung der Liebe zu Marsilla jenseits des Todes Ausdruck verleiht:

ISABEL: [...]
   
¡Oh! no es tan escasa
   
en Dios la clemencia.
   
¿No es cierto, Dios mío,

<sup>1408</sup> García (1971: 23f.) weist zu Recht darauf hin, daß auch in der Nebenhandlung um Zulima Ehre eine zentrale Rolle spielt: "Problema de honor es el proyectado lance entre don Martín y don Pedro; el de doña Margarita y la deshonra familiar; el del Sultán quien liberta a Marsilla y da muerte a la esposa infiel."

<sup>1409</sup> Noch in einer der vorangegangenen Szenen, als er gemeinsam mit Adel von den Räubern gefangengehalten wird, aber versucht er, die Verbrecher unter Berufung auf christliche Werte von seiner Aufrichtigkeit zu überzeugen: "¿Hay entre vosotros alguna fe? ¿Sabéis lo que es la palabra de un caballero?" (IV,2/1: 128).

que ya satisfecha  
 con tantas afanes  
 tu justicia queda?  
 ¿Que, ya fenecido  
 el tiempo de prueba  
 que a mí y a Marsilla  
 prescrito nos fuera,  
 nos luce la aurora  
 de la recompensa?  
 Sí, desde ese trono  
 donde tu grandeza  
 sobre serafines  
 las plantas asienta,  
 benévolo miras  
 las lágrimas nuestras,  
 y al ángel de muerte  
 que rompa le ordenas  
 el arca de barro  
 que al alma encarcela.  
 Tú el seno divino  
 que amor sólo alberga  
 piadoso nos abres,  
 en él nos estrechas,  
 coronas de triunfo  
 nos ciñe tu diestra,  
 y amarnos, y amarnos  
 por siempre nos dejas.  
 Sí, yo lo conozco  
 mi hora se acerca;  
 por desenlazarse  
 mis miembros pelean.  
 No puedo tenerme,  
 se rinden mis fuerzas;  
 ya nada distingo  
 de cuanto me cerca. (V/2: 142f., 1634-1671)

Hartzenbusch arbeitet in seinem Drama also sowohl mit mittelalterlichen als auch mit christlichen Mythologemen, stellt aber gewisse Werte des Christentums in Frage und bewertet die 'romantische' Liebe höher als die christliche Religion.

#### 5.5.4 *Historische und nationale Gegenstände*: Geschichte, Legende und Fiktion

Weder bezeichnet Hartzenbusch sein Drama explizit als *drama histórico*, noch wird darin ein der *conjuración de Venecia* vergleichbares historisches Großereignis verhandelt. Vielmehr widmet sich sein Schauspiel dem überzeitlichen, fast schon mythologischen Thema der Liebe und damit einem Phänomen, das sich nicht an historische Ereignisse und Fakten binden läßt, sondern vor



allem literarisch tradiert ist,<sup>1410</sup> wie Hartzenbusch selbst in einem Text aus dem Jahre 1843 bestätigt<sup>1411</sup>:

El nombre de los Amantes de Teruel, cada vez que se oye en el recinto de nuestra Península, trae á la imaginacion de todos los españoles el modelo más cabal y perfecto de un amor virtuoso, entrañable y fino: es una especie de expresion proverbial con que representamos el último grado de la pasion amorosa, limpia de crimen: es un símbolo para ella como el nombre del Cid para el valor, y el de D. Quijote para la extravagancia. (zitiert nach Picoche 1970, II: 161)<sup>1412</sup>

In diesem Artikel macht der Autor aber zugleich deutlich, daß die Legende der *Amantes de Teruel* einen wahren, historischen Kern enthält, der mit dem aragonesischen Ort Teruel und dem Jahr 1217 – dem Todesjahr der Liebenden – verbunden ist. Hartzenbusch führt hier nicht nur verschiedene literarische Bearbeitungen der Legende an – auch Boccaccios *Decamerone*-Novelle *Girolamo y Salvestra* könnte sich seiner Ansicht nach auf eine mündliche Tradition dieser turolensischen Geschichte beziehen –,<sup>1413</sup> sondern auch einige historische Quellen, wie etwa das aus dem Jahre 1619 datierende Protokoll des Juan Yagüe de Salas (vgl. Picoche 1970, II: 165f.).

Hartzenbusch behandelt die Tradition der *Amantes de Teruel* in seinem Drama insofern historisch – und nicht mythologisch –, als er sich an die wenigen überlieferten historischen Fakten – das Jahr 1217 und den Ort Teruel – hält und einige der in den Dokumenten überlieferten Namen übernimmt – so neben den Namen der zentralen Figuren auch den des Richters Domingo Celada, der im Protokoll Yagües genannt wird. Darüber hinaus siedelt er das Dramengeschehen im mittelalterlichen Spanien an, indem er konkrete historische Ereignisse und Persönlichkeiten tangiert und die Zeit der *Reconquista* durch die Konfrontation der christlich-spanischen mit der maurischen Kultur widerspiegelt.<sup>1414</sup> Die lokale und kostumbristische Anbindung des Geschehens an den aragonesischen Ort Teruel schlägt sich u.a. in den Kostümen wieder, so bspw.

<sup>1410</sup> So stellt Picoche (1970, I: 63) das Drama und die jenem zugrundeliegende Geschichte der *Amantes de Teruel* zu Recht in den Kontext der höfischen Liebe: "Le thème des Amants de Teruel a de fortes analogies avec l'amour courtois et avec le roman de *Tristan et Iseut* en particulier."

<sup>1411</sup> Hierbei handelt es sich um den Zeitschriftenartikel "Historia de los Amantes de Teruel", den Hartzenbusch 1843 in *El Laberinto* veröffentlicht und 1861 in das Vorwort zu dem Roman *Los Amantes de Teruel* von Renato Castel-Leon einfließen läßt. Beide Texte finden sich bei Picoche (1970, II: 160-177).

<sup>1412</sup> Die Orthographie entspricht der des Originals.

<sup>1413</sup> Zur *tradición turolense de los amantes de Teruel* und ihren verschiedenen literarischen und künstlerischen Bearbeitungen vgl. Picoche (1970, I: 72-78) García (1971: 14-18) und Labandeira (1980).

<sup>1414</sup> Siehe auch Picoche (1970, I: 64): "*Los Amantes de Teruel* n'est pas un drame historique, mais la tradition fixe une date précise, 1217, et de noms authentiques, *Marcilla* et *Segura*. Il était donc facile à Hartzenbusch de situer son drame dans un contexte historique", sowie García (1971: 24): "La ficción se entrelaza con el fondo histórico de la España medieval." Gies (1994: 122) dagegen formuliert diesen Sachverhalt negativer: "[...] it blended together some historical incidents, a believable historical ambience [...] and authentic family names to create the impression of historicity."

in Zulimas "traje de caballero aragonés" (III/1: 96).<sup>1415</sup> Mit Blick auf die historisch-kostumbristische Wirkung der Madrider Aufführung des Schauspiels berichtet Larra (1968: 593):

[...] tanto en él [el lenguaje; BO] como en la presentación y en los trajes, [nos han parecido] bastante bien guardados los usos y costumbres de la época.

Andererseits betont Hartzenbusch in seinem Artikel, daß das Drama eine literarische, d.h. fiktive Version der ursprünglichen Ereignisse darstellt: "[...] ficción, invención, fábula es el drama, y no historia [...]" (zitiert nach Picoche 1970, II: 175).

Im Sinne sowohl der Brüder Schlegel als auch der spanischen 'Romantik' läßt sich Hartzenbuschs Drama *Los amantes de Teruel* deshalb als historisches 'romantisches' Drama bezeichnen.<sup>1416</sup>

#### 5.5.5 'Romantische' Melancholie: Isabels innerer Konflikt

Die melancholische Grundstimmung des Dramas konzentriert und potenziert sich in der Figur Isabels, deren innere Zerrissenheit in der Unvereinbarkeit ihrer kosmischen Liebe zu Marsilla mit der Liebe zu ihren Eltern, insbesondere zur Mutter, und dem Ehrgebot gründet. Der aus dieser Zerrissenheit resultierende innere Konflikt der Protagonistin verurteilt sie zu melancholischer Passivität und konstituiert das Dramengeschehen. Isabels Melancholie steigert sich nach ihrer – rationalen – Entscheidung für die Hochzeit mit Rodrigo, mit der sie sich dem Gesetz der Ehre beugt,<sup>1417</sup> noch und mündet in Wahnsinn und Todessehnsucht, da ihre Liebe zu Marsilla im Bereich des Irdischen endgültig unerfüllbar geworden ist. Besonders eindrucksvoll wird der melancholische Charakter der Protagonistin in der ersten Szene des vierten Aktes dargestellt, in welcher er im Kontrast zu Isabels hochzeitlicher Kleidung steht: "[las] galas forman singular contraste con su profunda melancolía y abstracción" (IV,1/1: 113). Während sie von Mari-Gómez äußerlich als Braut zurechtgemacht wird, scheint ein Riß durch ihr Innerstes zu gehen, den sie als "[...] combate mental [...], cuyos golpes hieren todos en mi carne, y cuyo fin no sé

<sup>1415</sup> Dennoch läßt sich mit García (1971: 21) konstatieren, "[que] ambiente histórico y color local son algo que carece de importancia en esta obra."

<sup>1416</sup> So auch Ribao Pereira (1999), die das Drama in ihrem Werk *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español* analysiert, und Navas Ruiz (1990: 212), der das Schauspiel der Gruppe der "dramas históricos [...] de personajes ficticios" zuordnet.

<sup>1417</sup> Damit wiederholt Isabel die Entscheidung ihrer Mutter, welche sich in der Vergangenheit ebensowenig zu ihrer wahren Liebe zu Roger bekannt hat, um nicht gegen die gesellschaftlichen Konventionen – das Ehrgebot – zu verstoßen bzw. ihre Ehe mit Pedro zu zerstören.

cuál será" (IV,1/1: 116) beschreibt. In der nächsten Szene steigert sich ihr inneres Gespaltensein noch:

Lo estoy viendo: con los ojos clavados en el angustiado semblante de mi madre, con el alma ardiendo en el deseo de salvarla, con la lengua pronta a obedecer a mi padre, saldrá de lo más hondo de mi pecho un no que nadie, ni yo mismo, podré detener. (IV,1/2: 117)

Nach der Hochzeit und nachdem sie erfahren hat, daß Marsilla noch lebt, nähert sich Isabel dem Wahnsinn, der das unausweichliche Resultat ihres inneren Konflikts darstellt und sich u.a. darin äußert, daß sie sich kaum an das Geschehen in der Kirche zu erinnern vermag:

[...] Sí, me han dicho en la iglesia no sé qué cosas, me han hecho pronunciar no sé qué palabras; y con esto, ya no soy mía; ya soy de otro; y debo ser otra también. (V/1: 139)

Im weiteren Verlauf des Gesprächs mit Margarita läßt der Autor Isabel ihre Worte durch theatralische Gesten unterstützen, die den Konflikt zwischen Herz und Verstand eindrucksvoll illustrieren:

Sí, aquí siento (*Indicando el corazón.*) una voz que me dice: Él [Marsilla; BO] te ama, ámale; pero aquí (*Señalando la frente.*) me grita otra: Él puede amarte: tú no le debes amar. [...] (V/1: 140)

Da der Konflikt Isabels zwischen Ehre, Pflicht und Familie auf der einen und ihrer Liebe zu Marsilla auf der anderen Seite nicht mit irdischen Mitteln zu lösen ist, erhält die Protagonistin in der zweiten Szene des fünften Aktes Gelegenheit, in einem Zwiegespräch mit Gott ihrer Todessehnsucht Ausdruck zu verleihen. Diese resultiert aus Isabels Erkenntnis, daß sie erst im Grab endgültig mit Marsilla vereint sein wird, und die absolute, 'romantische' Liebe zwischen den beiden Protagonisten sich erst im Tod erfüllen kann.<sup>1418</sup>

Auch Margarita, die in einer Mutter-Tochter-Beziehung als Spiegelfigur Isabels fungiert, ist innerlich zerrissen, melancholisch: ihr Konflikt entsteht aus der Spannung zwischen ihrem eigenen Ehe-'Glück' und dem Glück ihrer Tochter. Isabel scheint zwar zunächst dazu bestimmt zu sein, das Schicksal ihrer Mutter zu wiederholen, indem sie aber ihrem Geliebten am Dramenende in den Tod folgt, überwindet sie dieses Schicksal und ihren inneren Konflikt.

---

<sup>1418</sup> Der Konflikt Isabels erscheint aufgrund der komplexen Handlung des Schauspiels, vielschichtiger und deshalb unlösbarer als der anderer 'romantischer' Protagonistinnen vor ihr.

### 5.5.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Ehre und Rache als Schicksalsmächte im Namen der Liebe

Hartzenbusch teilt das Schicksal in *Los amantes de Teruel* in zwei Kräfte, die sich jeweils gegen einen der beiden Protagonisten richten: während für Isabel das von Pedro bzw. Rodrigo repräsentierte Ehrgezet schicksalhafte Züge annimmt, verwandelt sich für Marsilla die von der Maurin Zulima symbolisierte Rache zum feindlichen Schicksal, welches seine verspätete Rückkehr nach Teruel verschuldet. Beide Schicksalsmächte wurzeln in der egoistischen Liebe<sup>1419</sup> – Rodrigos zu Isabel und Zulimas zu Marsilla – und verdammen Isabel und Marsilla weitgehend zur Passivität, indem sie sie in ihrer Handlungsfähigkeit massiv beeinträchtigen.

Der um Isabels Hand anhaltende Rodrigo repräsentiert nicht nur das Schicksal der Protagonistin, sondern vielmehr das ihrer gesamten Familie. Bereits vor Beginn der Dramenhandlung ist er insgeheim als Schutzengel der Familie aufgetreten, weshalb diese tief in seiner Schuld steht, wie Pedro seiner Tochter in Szene IV,1/5 anvertraut:

PEDRO: Cuando un injusto fallo me iba a despojar cuatro años ha de mis bienes, y a dejarnos sumidos en la miseria, ¿sabes quién fue el desconocido que obtuvo la revocación de la sentencia? Don Rodrigo.

ISABEL: ¡Don Rodrigo!

PEDRO: Cuando dos años ha, prisionero yo de los indignos satélites de don Sancho, iba a ser degollado de su orden, ¿sabes quién me libró, ya bajo del hacha del verdugo? Don Rodrigo.

ISABEL: ¡Don Rodrigo!

PEDRO: Cuando cinco años hace, agotados todos los recursos de la ciencia para volverte a la vida, tu madre y yo, ahogados de pena, esperábamos de un momento a otro a verte lanzar el último aliento, ¿sabes quién trajo desde Jaén aquel médico árabe que fingió pasar accidentalmente por aquí?

ISABEL: ¿Fue don Rodrigo?

PEDRO: A él entonces debiste la vida. (IV,1/5: 123)<sup>1420</sup>

Aufgrund seiner Taten gebührt dem allem Anschein nach über übermenschliche Kräfte verfügenden Rodrigo aus Dankbarkeit und im Namen der Ehre – zumindest in Pedros Augen – die Hand Isabels.

Allerdings verwendet Rodrigo seine – scheinbar ungebrochene – (Schicksals-)Macht über Isabels Familie seit Beginn der Dramenhandlung ausschließlich für eigene Zwecke: um dem von ihm verfolgten Ziel, der Hochzeit mit Isabel, näherzukommen, erpreßt er Isabels Mutter Margarita mit der Drohung, anhand ihrer Liebesbriefe an Roger de Lizana die ehebrecherische

<sup>1419</sup> Siehe Kapitel 5.5.2.

<sup>1420</sup> Ähnlich wie Zulima all die Hindernisse, die sich Marsilla in den Weg stellen, inszeniert, zeichnet Rodrigo sich für lauter positive Ereignisse innerhalb der Familie Segura verantwortlich. Das Frage–Antwort–Spiel zwischen Vater und Tochter erinnert übrigens an das Grimmsche Märchen vom König Drosselbart.

Liebesbeziehung der beiden öffentlich zu machen. Diese Enthüllung aber würde nicht allein Maragaritas, sondern auch Pedros Ehre und gesellschaftliches Ansehen in Frage stellen.<sup>1421</sup> Als unerbittlicher Repräsentant des Ehrgesetzes wird Rodrigo so zu einem übermächtigen Gegenspieler Isabels. Denn auch nach der Eheschließung Isabels mit Rodrigo ist es erneut die Ehre, die Isabel die Flucht mit Marsilla verstellt und ihren inneren Konflikt zwischen Liebe und Ehre auf die Stufe von Wahnsinn und Todessehnsucht hebt.<sup>1422</sup>

Marsilla dagegen wird Zulimas Rache, die aus deren Eifersucht auf Isabel resultiert, zum Schicksal. Als Verkörperung der Rache aus enttäuschter Liebe – "apasionada encarnación de la venganza" (García 1971: 20) – ersinnt Zulima, die von Marsilla selbst um die ihm verbleibende Frist zur Erfüllung seiner Bewährungsprobe weiß, Hindernisse, die die rechtzeitige Ankunft des Protagonisten in Teruel verhindern und so die irdische Verwirklichung seiner Liebe zu Isabel vereiteln.<sup>1423</sup> Zu Beginn des dritten Aktes erscheint Zulima – als Mann verkleidet – in Teruel, gibt sich als Bekannter Marsillas aus und überbringt Isabel die Nachricht von dessen Tod (vgl. Szene III/2). Außerdem sorgt sie dafür – wie das Publikum und Marsilla erst im Nachhinein von der Maurin selbst erfahren –, daß Marsilla, kurz bevor er Teruel erreicht, von Räubern überfallen, seiner Schätze beraubt und gefangengehalten wird (vgl. Szene IV,2). Zulimas – irdischer – Triumph über Marsilla findet seinen prägnantesten Ausdruck in dem folgenden Lied, welches ihren Auftritt in Szene IV,2/3 ankündigt:

ZULIMA (*Canta dentro*): Ni ciencia ni caudales,  
ni el mando ni el amor,  
placeres dan cabales:  
hay un placer mayor.  
Postrar a un enemigo,  
su dicha deshacer,  
ser de su mal testigo,  
¡éste sí que es placer! (IV,2/3: 130, 1449-1456)

Entsprechend lautet Marsillas Antwort auf die Frage seines Vaters "Quién tu llegada a retardado?" (IV,2/4: 133, 1514), die auf die feindliche Schicksalsmacht zielt:

<sup>1421</sup> García (1971: 26) allerdings sieht die Ehre der Familie nur als Vorwand Margaritas an, die in Wahrheit "el fruto" de quince años de expiación nicht verlieren will. Auch Picoche (1970, I: 80) erscheint die Figur Margaritas ambivalent: "[Margarita; BO] [...] fait à la fois figure de victime et de bourreau." Das Drama läßt sicherlich beide Interpretationen zu. Dabei ist aber zu berücksichtigen, daß Margaritas Liebe zu Roger der Reflexion der zentralen Liebe zwischen Isabel und Marsilla dient.

<sup>1422</sup> Siehe auch García (1971: 24): "Finalmente, honor, virtud y sentido del deber dictan a Isabel rechazar a Marsilla."

<sup>1423</sup> Auch García (1971: 25) sieht die Funktion Zulimas in Marsillas feindlich gesinntem Schicksal: "Su tarea será labrar la infelicidad de Marsilla para quien hará las veces del sino adverso."

El cielo...  
 El infierno... No sé... Facinerosos...  
 Una mujer... [...] (IV,2/4: 133, 1514-1516)

Zulima aber wird für ihre Taten vom Autor grausam bestraft. Adel richtet sie in Szene IV,2/5 vor den Augen des Publikums regelrecht hin, handelt allerdings nicht im Auftrag Marsillas, sondern in dem des Ehemannes von Zulima, Zeangir, der sie des Verrats beschuldigt<sup>1424</sup>:

ADEL    Tu esposo y rey te condenó en Valencia,  
 y a ejecutar me envía la sentencia. (IV,2/5: 137, 1610f.)<sup>1425</sup>

Am Dramenende steht jedoch der Triumph der kosmischen Liebe der Protagonisten im Tod – und damit auf einer höheren, jenseitigen Ebene – über die irdischen Schicksalsmächte der Ehre und der Rache: der gemeinsame Liebestod Marsillas und Isabels symbolisiert die ewige Vereinigung der Liebenden im Unendlichen und stellt insofern eine transzendente Auflösung des – doppelten – Schicksals dar. Wenngleich diese Auflösung nicht explizit auf eine göttliche Gerechtigkeit verweist, ist ihr doch eine Tendenz zur frühromantischen Schicksalskonzeption insbesondere Friedrich Schlegels immanent.

Der in der Forschung immer wieder mit dem Schicksal in Verbindung gebrachten Zeit<sup>1426</sup> – in Gestalt der Marsilla gesetzten Frist – eignet dagegen selbst keine schicksalhafte Wirkung. Vielmehr wird die Frist von Zulima für ihren Racheakt instrumentalisiert, indem die Maurin für Marsillas Zuspätkommen sorgt, und stellt somit einen Bestandteil des von ihr repräsentierten 'Rache-Schicksals' dar.

### 5.5.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen: Christliche vs. maurische Kultur*

<sup>1424</sup> Zulima wird für ihre Beteiligung an der Verschwörung Mervans gegen Zeangir, Zulimas Ehemann, bestraft.

<sup>1425</sup> Diese rassistisch anmutende Szene entfällt in der zweiten Fassung des Dramas von 1849. Dort berichtet Adel lediglich von der tödlichen Bestrafung Zulimas (vgl. IV/10). Vgl. die zweite Fassung des Dramas in der Ausgabe von Carmen Iranzo (Hartenbusch 1984: 165). García (1971: 25) hält den Tod Zulimas – zu Recht – für nicht unbedingt notwendig: "El final de la sultana (deseado sin duda por los espectadores), carece de importancia; ésta ya ha vivido lo suficiente para ver la ruina de su rival."

<sup>1426</sup> Siehe Picoche (1970, I: 84): "Mais le grand responsable de l'échec de cet amour sur terre sera le Temps. C'est uniquement parce qu'il arrive quelques instants trop tard que Marsilla ne peut épouser Isabel, même après avoir franchi tous les obstacles placés sur son chemin", sowie García (1971: 22): "[...] la angustia aquí la crea un tiempo inexorable como el de la vida real, silenciosamente activo, que nos va de las manos y nos mata. Creo que éste es el verdadero protagonista, más perenne que la vida y que la muerte, más fuerte que el amor y los Amantes a quienes, al final, destruye." Ähnlich auch Díez Taboada (1985), Ribao Pereira (1999) und Caldera (2001).

Hartzenbuschs Drama stellt eine Symbiose maurischer und christlicher Figuren, Sitten und Ambientes dar, die zwar typische Charakteristika des spanischen Mittelalters reflektiert, zugleich aber mit einer gewissen Exotik einhergeht. So setzt das Schauspiel gleich mit einem ebenso prunkvollen wie beeindruckenden, maurisch inspirierten Bühnenbild ein<sup>1427</sup>:

*Dormitorio magníficamente adornado a usanza morisca. A la derecha una cama del mismo gusto, inmediata al proscenio: a la izquierda un bufete de dos cuerpos con entalladuras arabescas [...] (I: 51)*

Die Konfrontation der beiden Konfessionen und Kulturen findet darüber hinaus auch in den Gesprächen der *dramatis personae* statt, so in Szene I/5, in der die Weltsicht Zulimas mit der Marsillas kollidiert,<sup>1428</sup> sowie zu Beginn des dritten Aktes, als Zulima zunächst mit Mari-Gómez und später mit Isabel spricht. Dem Gespräch Zulimas mit Mari-Gómez eignet teilweise eine komische Wirkung, die sich aus heutiger Sicht jedoch rassistisch anmutender Klischees bedient, wie dieses kurze Intermezzo zeigt<sup>1429</sup>:

ZULIMA: (Con imperio.) Esclava,  
id, llamadla. Partid.  
MARI-GÓMEZ: ¡Esclava yo! ¿pues tengo  
pinta de marroquí?  
¿de argelina? Yo soy  
libre, noble, y en fin,  
cristiana vieja. (III/1: 97, 977-982)

Isabel wird ihrerseits von der Nachricht überrascht, Marsilla sei – ausgerechnet – einer Maurin erlegen und reagiert gleichfalls mit "prejuicios tan populares" (Conliffe 1974: 31):

¡Qué decís! ¡Una mora se prendó de él! ¡Una mujer casada! ¡Qué infamia! Gente sin fe ni ley. Y esa mujer ¿era hermosa? Dicen que las moras valencianas son muy bellas. [...] ¡Un caballero cristiano rendirse a las seducciones de una enemiga de su Dios! No era creíble. (III/2: 100f.)

Es ist nicht zu übersehen, daß der Autor mit Zulima bewußt eine maurische Figur als Repräsentantin des dem christlichen Protagonisten feindlich gesinnten Schicksals in Gestalt des Racheprinzips wählt.

Die das Schauspiel determinierende Antithese maurischer und spanisch-christlicher Sitten

<sup>1427</sup> Alle nachfolgenden Bühnenbilder des Stücks aber entstammen der spanisch-christlichen Welt.

<sup>1428</sup> Siehe auch Marrast (1978: 40): "[...] l'attitude de Marsilla envers Zulima était un éloge vibrant et toujours bien reçu du *caballero cristiano* face à l'infidèle".

<sup>1429</sup> Auch García (1971: 24) spricht von einer "visión convencional del mundo musulmán".

gipfelt in der zynischen Aufforderung Zulimas an den sich nach Isabel verzehrenden Marsilla:

ZULIMA: [...] si has de verla,  
búscala en el *harem* de don Rodrigo. (IV,2/3: 132, 1484; Hervorhebung: BO)

Auch Conliffe (1974: 31) sieht in der Konfrontation der islamischen und christlichen Kulturen – "La primera bárbara, vengativa, casi primitiva; la segunda abnegada, caritativa y heroica." – den zentralen Antagonismus des Schauspiels. Das aus Christen und Mauren bestehende Figurenensemble – Adel verkörpert als Kontrastfigur Zulimas den guten Mauren<sup>1430</sup> –, das die Gesellschaft des spanischen Mittelalters mikrokosmisch darstellt, wird im zweiten Teil des vierten Aktes um sechs Räuber erweitert, die jenseits von Recht, Religion und Gesellschaft nur ihren eigenen Gesetzen folgen<sup>1431</sup> und deshalb im 'romantischen' Drama gewöhnlich positiv besetzt sind.<sup>1432</sup>

Die zahlreichen Nebenhandlungen des komplexen Dramengeschehens tragen zusätzlich dazu bei, daß das Drama eine Art Mikrokosmos im Friedrich Schlegelschen Sinne darstellt und zur Gattung des Romans tendiert. García (1971: 22) führt folgende Nebenhandlungen auf<sup>1433</sup>:

Son temas secundarios: el despechado amor y bajezas de Zulima; la conjuración contra el sultán y venganza de éste contra su esposa y contra Mervan; la enemistad y concertado desafío entre don Martín y don Pedro, padres de los amantes; el adulterio de doña Margarita, y la recóndita pasión de Azagra.

Darüber hinaus verbindet das Schauspiel in dem zentralen Thema der Liebe Unendliches bzw. Göttliches mit Endlichem bzw. Irdischem: die auf das Unendliche verweisende kosmische Liebe der Protagonisten Isabel und Marsilla überwindet am Dramenende alle irdischen Hindernisse – Ehre, Rache sowie endliche Liebe –, indem die Liebenden dem diesseitigen Leben entsagen, um ihre Liebe jenseits des Todes zu realisieren.<sup>1434</sup> Zudem läßt sich das Dramengeschehen als Allegorie einer höheren Ordnung begreifen, da die Handlungen und Intrigen der sechs zentralen Dramenfiguren, die den Mikrokosmos des Dramas bestimmen, auf einer übergeordneten Ebene

<sup>1430</sup> Vgl. auch García (1971: 24): "Junto al moro enemigo de los cristianos asoman aquí otros caballerescos e idealizados, generosos y leales."

<sup>1431</sup> Ihre Außenseiterrolle schlägt sich insbesondere in der Sprache nieder (vgl. IV,2/1: 127-129).

<sup>1432</sup> Innerhalb der spanischen 'Romantik' vgl. bspw. Bretón de los Herreros *Elena* (1834). Bei Hartzenbusch dagegen ist die Funktion der von Zulima beauftragten Räuber negativ konnotiert.

<sup>1433</sup> Auch Caldera (2001: 103) bescheinigt Hartzenbuschs Schauspiel gegenüber früheren Dramen der spanischen 'Romantik' aufgrund der zahlreichen Nebenhandlungen "una trama más complicada".

<sup>1434</sup> Zu den verschiedenen Stufen der Liebe innerhalb des Dramas siehe Kapitel 5.5.2.



den Kampf zwischen den Prinzipien LIEBE, EHRE und RACHE symbolisieren.<sup>1435</sup>

#### 5.5.8 *Priorität des Gefühls*: Sentimentalische Szenen *und* Spannung

Bis hierher ist bereits deutlich geworden, daß der Autor Handlungslogik und Spannung der emotionalen Wirkung des Dramas auf die Zuschauer bzw. Leser unterordnet.<sup>1436</sup> Insbesondere die Länge derjenigen Szenen, in denen die Figuren sich gegenseitig ihre Gefühle offenbaren, bezeugt die Bevorzugung des Einzelnen vor dem Ganzen, nimmt dem Drama über weite Strecken die durch die Marsilla gesetzte Frist entstehende Spannung und läßt das Stück in seiner ursprünglichen Fassung als 'Lesedrama' erscheinen.<sup>1437</sup> Schon Larra (1968: 593) aber weist jede Kritik am Umfang dieser Szenen zurück:

Cuando se da a cada palabra su sentido, a cada idea su valor, encuentra el público una mina de sensaciones que le ocupan y le entretienen y hacen desaparecer el tiempo [...].

Während die ersten beiden Akte im wesentlichen der – aufgrund der zwei Protagonisten doppelten – Exposition des Dramengeschehens gewidmet sind und insbesondere der Darstellung der Gefühle Marsillas und Isabels dienen (vgl. Szenen I/5 u. II/6) – Peers (1954, I: 444) spricht von "pasajes lacrimosos" –,<sup>1438</sup> setzen mit Ende des zweiten und Beginn des dritten Aktes die Intrigen der Gegenspieler – Rodrigo und Zulima – ein, die zur tragischen Verwicklung führen und die Gefühle Margaritas in das Geschehen einbeziehen (vgl. Szenen II/8 u. III/5,6). Der zweigeteilte vierte Akt führt dem Publikum zunächst den Triumph Rodrigos vor Augen, der Isabel in Szene IV,1/3 freigibt, damit diese ihn in Szene IV,1/6 freiwillig zum Altar begleitet<sup>1439</sup>:

RODRIGO:       ¿Podré crear tanta dicha, Isabel? ¿Consentis voluntaria en darme la mano?  
ISABEL:        La habéis ganado. Tomadla. Vamos al templo. (IV,1/6: 124)

Der zweite Teil dieses Aktes ist Zulimas Sieg gewidmet, die den *placer* ihres Triumphes ausgiebig genießt. Nachdem sie Marsilla in letzter Sekunde – mit einem Pfeil – vor dem von den

---

<sup>1435</sup> Siehe auch Kapitel 5.5.2.

<sup>1436</sup> Valbuena Prat (1982: 255) charakterisiert das Drama als "patéticamente pasional".

<sup>1437</sup> Die zweite, überarbeitete Fassung von 1849 kürzt das Drama entscheidend – auf insgesamt vier Akte –, insbesondere durch die Streichung von Nebenhandlungen.

<sup>1438</sup> Große emotionale Ausstrahlung besitzt auch die Szene II/3, in der Pedro und Martín, die Väter der Liebenden, ihre erneuerte Freundschaft mit einem Schwertertausch besiegeln.

<sup>1439</sup> Vgl. dazu Kapitel 5.5.2.

Räubern erbetenen Gnadentod rettet, offenbart sie ihm das Ausmaß ihrer Rache:

¡Triunfê! Así es como yo verte quería.  
Ya estoy contenta: tus riquezas toma,

(*Entrégale el cofrecillo que traía oculto.*)

corre luego a Teruel, vuela a tu amada;  
mas no a la casa que la diera abrigo  
hasta hoy te dirijas; si has de verla,  
búscala en el harem de don Rodrigo.

[...]

Yo ví, yo hablé a Isabel, y de tu muerte  
la noticia le dí, y a los bandidos  
avisé que tu viaje detuvieran.  
Yo, celebradas de Isabel las bodas,  
te las vengo anunciar.

[...]

Mira mi gozo, y si pudieres, duda.  
La libertad me diste por desprecio,  
por contemplarme débil enemiga.  
¡Insensato mortal! ¿No te lo dije  
ya en el harem, que de mi amor ardiente,  
o mi fiera venganza decidías?  
¿Quisiste el odio? sus efectos siente. (IV,2/3: 132: 1479-1503)

Zulimas Tod in Szene IV,2/5 dagegen bedeutet einen Gefühlsumschwung und weist bereits auf den abschließenden Triumph der 'romantischen' Liebe voraus.<sup>1440</sup>

Die zum Teil sehr langen und sentimentalischen Monologe und Dialoge der *dramatis personae* wirken der dem Schauspiel immanenten Spannung, die durch die Frist determiniert wird,<sup>1441</sup> entgegen, während die Aktionen der Gegenspieler und das Geschehen um Marsilla diese Spannung immer wieder steigern, so daß dem Drama ein permanenter Wechsel von Dynamik – spannende Szenen (II/8, III/1-3, IV,2) – und Ruhe – sentimentalische Szenen (I/5, II/6, III/5,6, IV,1/2) – eingeschrieben ist.<sup>1442</sup> Dieser emotionalen Wirkung des Schauspiels ordnet der Autor den Aspekt der *Vraisemblance* unter, indem er Unwahrscheinlichkeiten – wie Zulimas

<sup>1440</sup> In den bereits analysierten spanischen Dramen der 'Romantik' dagegen liegen Niederlage und Triumph der Protagonisten zeitlich enger beieinander und fallen zumeist mit dem Dramenende zusammen (vgl. bes. *Macías* und *El Trovador*).

<sup>1441</sup> Denn das Publikum, das Marsilla am Ende des ersten Aktes als freien Mann sieht, erhofft in den Akten III und IV,1 jeden Augenblick seine Ankunft in Teruel, wie Piñeyro (1904: 128) zu Recht anmerkt: "[...] el espectador [...] cuenta con su vuelta de un momento á otro y presente formidable peripecia. La emoción dramática es por tanto lógica, natural, profundamente desgarradora."

<sup>1442</sup> Die Spannung des Dramas wird darüber hinaus dadurch aufrechterhalten, daß die einzelnen Akte stets offen und im Augenblick dramatischer Spannung enden, wie Picoche (1970, I: 108) herausstreicht: "Chaque acte débute très doucement [...] et se termine par une intensité dramatique extrême [...]." Siehe auch Conliffe (1974: 34): "Hartzenbusch [...] cierra cada acto con la mayor actividad dramática posible."

erstaunliche Schnelligkeit und Geschicklichkeit und Rodrigos übermenschlich anmutende Kräfte sowie seinen plötzlichen Sinneswandel in Szene IV,2/3 – in Kauf nimmt.

Zudem unterstützt die Einbeziehung anderer Künste die Wirkung des Schauspiels auf die Emotionen des Publikums, wie weiter unten zu zeigen sein wird (vgl. Kapitel 5.5.10 und 5.5.11). Mit Gies (1994: 123) lassen sich Rolle und Bedeutung der Gefühle in *Los amantes de Teruel* wie folgt zusammenfassen:

The complicated love triangles created by Hartzenbusch fuel the play's tension and plot twists, and the inclusion of multiple surprises, intensely emotional scenes of hate, vengeance, and envy, and a careful blending of the sacred and the profane maintained the audience's interest to the last passionate words uttered by the unfortunate lovers.

#### 5.5.9 *Organische Form*: Die opulente Form als Spiegel der Handlungskomplexität

Das Drama ist in fünf Akte gegliedert, von denen der vierte auf ungewöhnliche und in der spanischen 'Romantik' einzigartige Art und Weise noch einmal in zwei eigenständige Teile zerfällt. Diese Zweiteilung des vierten Aktes ist der Tatsache geschuldet, daß der Autor seinem Drama nicht einen, sondern zwei Protagonisten gibt (vgl. Kapitel 5.5.1): der erste Teil ist der Niederlage Isabels und dem Sieg ihres Gegenspielers Rodrigo gewidmet, während der zweite Teil Zulimas Triumph über Marsilla darstellt (vgl. Kapitel 5.5.8). Das Läuten der Vespertglocken, das das Ende der Marsilla gesetzten Frist verkündet, verbindet beide Teile miteinander, indem es sowohl am Ende des ersten als auch zu Beginn des zweiten Teils ertönt.

Wie in *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas und García Gutiérrez' *El Trovador* wechseln auch in *Los amantes de Teruel* Szenen in Prosa mit Szenen in – polymetrisch gestalteten – Versen,<sup>1443</sup> ohne daß dieser Wechsel erkennbaren Gestzmäßigkeiten unterliegt.<sup>1444</sup> Darüber hinaus enthält das Drama eine Gesangseinlage Zulimas (IV,2/3: 130, 1449-1456).

Die klassischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung werden aufgebrochen. Der Zeitraum des Dramas umfaßt insgesamt sechs Tage, die den letzten sechs Tagen der Marsilla gesetzten Frist entsprechen. Der vierte und fünfte Akt spielen dabei an einem einzigen Tag, und zwar an jenem, der den Ablauf der Frist markiert. Auch innerhalb der anderen Akte wird das Verhältnis

<sup>1443</sup> Die Szenen I/1-4, II/1,2,4,5, III/2-4, IV,1/1,2,5-9, IV,2/1,2 und V/1 sind in Prosa, die übrigen Szenen in Versen gestaltet. Zum Versschema vgl. Picoche (1970, I: 117), García (1971: 46).

<sup>1444</sup> So ist das Gespräch zwischen Mari-Gómez und der als aragonesischer Ritter verkleideten Zulima in Szene III/1 in Versen gehalten, während die nächste Szene, in der die Protagonistin mit Zulima spricht, in Prosa gestaltet ist.

der dargestellten Zeit zur Darstellungszeit nicht übermäßig strapaziert, so daß nicht von einem radikalen Bruch mit der Einheit der Zeit, wie er etwa im *Don Álvaro* des Duque de Rivas erfolgt, gesprochen werden kann.

Ähnlich verfährt der Autor mit der Einheit des Ortes. So wechselt der Ort der Handlung niemals innerhalb der einzelnen Akte bzw. Teilakte (IV,1 und IV,2). Der erste Akt präsentiert das prunkvolle maurische Schlafgemach Zulimas in Valencia, während der zweite, dritte und vierte Akt (erster Teil) in verschiedenen Innenräumen des Hauses don Pedro de Seguras – in Teruel –, der zweite Teil des vierten Aktes in einem Wald in unmittelbarer Nähe dieses Ortes und der letzte Akt schließlich in Isabels Zimmer im Haus ihres Ehemannes – wiederum in Teruel – spielen. Hartzenbusch beschränkt sich demnach auf insgesamt sechs verschiedene Bühnenbilder, womit eine allmähliche Abkehr von der 'romantischen' Bilderflut der Dramen des Duque de Rivas und García Gutiérrez' zu konstatieren ist.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern aber bricht Hartzenbusch deutlich mit der Einheit der Handlung. Obwohl die Liebe zwischen Isabel und Marsilla eindeutig den zentralen Gegenstand des Dramas bildet, ranken sich auch um die anderen Dramenfiguren eigene Geschichten und Intrigen, die zum Teil nur entfernt in Verbindung mit der Haupthandlung stehen und das Drama so in die Nähe der Gattung des Romans rücken. Diese Vielfalt unterschiedlicher Geschichten nämlich kann der Autor nur durch lange Gesprächsszenen realisieren, die Spannung und Dynamik des Schauspiels beeinträchtigen.<sup>1445</sup> Auch die Zweiteilung des vierten Aktes, die eine Aufführung des Schauspiels verkompliziert und verlängert, unterstreicht dessen romanartigen Charakter. Es läßt sich demnach schlußfolgern, daß der Autor in seinem Schauspiel weniger die Einheit als vielmehr eine Ganzheit der dargestellten Dramenhandlung anstrebt.<sup>1446</sup>

Insgesamt ist das Verhältnis von Inhalt und Form als organisch zu beschreiben, da die opulente Form des Schauspiels aus der Einführung zweier Protagonisten resultiert und dem komplexen Plot der Handlung entspricht.

#### 5.5.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste*: Einbindung von Malerei und Musik

<sup>1445</sup> Andererseits gewinnt das Drama – wie in Kapitel 5.5.8 gesehen – gerade durch den permanenten Wechsel von Aktion und Dialog an Dynamik.

<sup>1446</sup> Hartzenbusch verändert das Drama später massiv, indem er ihm eine reine Versform gibt, es auf vier Akte reduziert und einen Teil der Nebenhandlungen eliminiert (Fassung von 1849). Vgl. Hartzenbusch (1984).

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Hartzenbusch in seinem Drama die Künste der Poesie, Malerei und Musik miteinander vereint, wenngleich auf weniger spektakuläre Weise als dies in *Don Álvaro* und *El Trovador* geschieht, wie auch García (1971: 24) bemerkt:

Escuetas son las acotaciones escénicas referentes a decorados y vestuario de la obra aunque, en su día, los críticos alabaron su sabor medieval.

Obwohl die meisten Bühnenbilder Interieurs des Hauses der Familie Segura in Teruel abbilden, die auf die *comedia sentimental* verweisen und deshalb einen adäquaten Hintergrund für die eher sentimentalischen Szenen darstellen,<sup>1447</sup> enthält das Drama mit dem prunkvollen maurischen Schlafgemach der Sultana von Valencia im ersten Akt, der Waldszene nahe Teruel im zweiten Teil des vierten Aktes und dem Ausblick auf den nächtlichen "jardín alumbrado por la luna" (V/1: 139) im letzten Akt auch einige als 'romantisch' zu charakterisierende Szenenbilder, die neben den zahlreichen Interieur-Szenen eine um so größere Wirkung entfalten.

Pittoresk erscheint darüber hinaus die – ebenfalls sparsam eingesetzte – Inszenierung größerer Menschenmengen in den Szenen I/7 ("ZEANGIR. SOLDADOS MOROS. UN VERDUGO. UN BARQUERO."; 70), IV,1/5 und 6 ("*Ábrese la puerta al fondo. Se ve la sala, y entran en ella muchas damas y caballeros, algunos de los cuales pasan al gabinete.*"; 123), IV,2/1 ("*Marsilla y Adel atados a dos árboles. Seis bandidos de los cuales unos observan a los dos presos, y otros registran sus maletas.*"; 127) sowie in der letzten Szene des Dramas, die in ein *Tableau vivant* mündet: Margarita, Pedro, *caballeros*, *damas* und *criados* betreten – nach dem Tod Marsillas – das Zimmer der frisch vermählten Isabel und dienen als Hintergrund für den an ein Heiligenbild erinnernden Liebestod der Liebenden:

([ISABEL; BO] [*a*] *rrójase sobre el cuerpo de don Diego, y espira quedando de rodillas abrazada con él.*) (V/4: 153)

Die Räuberszene im Wald erscheint nicht nur durch das Bühnenbild und die große Anzahl der beteiligten Personen, sondern auch aufgrund ihrer sprachlichen Gestaltung, die die Sprache der Räuber mit jener Marsillas und Adels konfrontiert (vgl. IV,2/1: 127-129), pittoresk.<sup>1448</sup> In diesem

<sup>1447</sup> Vgl. Kapitel 5.5.8.

<sup>1448</sup> Picoche (1970, I: vgl. 114f.) dagegen hält die Räuberszene für mißlungen: "Les brigands sont ridicules et faux." Dabei beruft er sich auf Larras Kritik an dieser Szene, die sich jedoch auf deren theatralische Umsetzung bezieht, nicht auf den zugrundeliegenden Damentext. Statt dessen lobt Picoche die Umgestaltung der Szene in der Fassung

Teil des vierten Aktes, der mit dem Läuten der Vespertglocken, das auf drastisch zu nennende Weise den Ablauf der Frist verkündet, einsetzt, kommt außerdem der Akustik eine bedeutende Rolle zu. Zunächst ertönt ein Pfiff, der – nebst einem Pfeil – die Räuber in der ersten Szene davon abhält, Marsilla zu töten und später Zulima zugeordnet werden kann. Deren Erscheinen wird wenig später durch ein – hinter der Szene – von ihr gesungenes Lied angekündigt, dessen Inhalt bereits auf ihren Triumph über Marsilla verweist.<sup>1449</sup>

Darüber hinaus ragen einige Momente und Szenen als besonders pittoresk und genuin 'romantisch' aus dem Dramengeschehen heraus: so der erste Auftritt des bewußtlosen Marsilla mit einem Laken, welches mit seinem eigenen Blut beschrieben ist und die Verschwörung Mervans gegen den Sultan von Valencia aufdeckt (Szenen I/1-4), Zulimas Verkleidung als *caballero aragonés* (Szenen III/1-3) und die Ohnmacht Isabels, nachdem Zulima ihr den angeblichen Tod Marsillas verkündet hat (Szene III/2), sowie die von dem bereits beschriebenen Kontrast zwischen Isabels melancholischer Gemütsverfassung und ihrer festlichen Hochzeitskleidung geprägte Szene IV,1/1.

Hartzenbuschs Drama *Los amantes de Teruel* ist demnach eine pittoreske Wirkung eigen, wenngleich der synästhetischen Integration anderer Künste hier geringere Bedeutung zukommt als in *Don Álvaro* und *El Trovador*.<sup>1450</sup>

#### 5.5.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Extreme Gefühlswechsel und effektvoller Liebestod

Neben den bereits angeführten pittoresken Szenen stehen solche, die mit Friedrich Schlegel als drastisch zu bestimmen sind. Dabei fällt besonders der erste Teil des vierten Aktes ins Auge, dessen drastische Wirkung darin besteht, daß er das Publikum einem permanenten Wechselbad der Gefühle aussetzt: das Pendel schlägt in einer Szene in Richtung Hoffnung (vgl. Szenen IV,1/3,8), aber schon in der folgenden in Richtung Enttäuschung (vgl. Szenen IV,2/5,9) aus. Dadurch potenziert der Autor die retardierende Funktion dieses Aktes und steigert die Spannung

---

von 1849, in der Hartzenbusch auf die Räuber verzichtet: "La scène devient symbolique: le héros est enchaîné par le destin" (Picoche 1970, I: 115).

<sup>1449</sup> Der Gesang wurde bei der Premiere von einer Harfe begleitet. Die Komposition stammte von Ramón Carnicer und ist abgedruckt in Picoche (1970, II: 209f.).

<sup>1450</sup> Ribao Pereira (1999: 118) vertritt die Ansicht, daß Hartzenbusch die Funktion, die die Bühnenbilder in *Don Álvaro* und *El Trovador* erfüllen, in seinem Drama durch die Rolle der Zeit ersetzt, die sich in der Frist Marsillas manifestiert und die Dramenhandlung stärker determiniert als etwa innere Konflikte der Protagonisten. Diese Deutung aber trifft lediglich auf Marsilla zu, da Isabels Handeln nicht von der Zeit, sondern durchaus durch ihren inneren Konflikt bestimmt wird (vgl. Kapitel 5.5.5).

des Publikums ins nahezu Unerträgliche, da das über der Handlung schwebende Zeitlimit – die Frist Marsillas – mit dem von den *dramatis personae* wie dem Publikum angstvoll erwarteten Läuten der Vesperglocken abläuft. Da die Glockenschläge direkt in den Moment der letzten Hoffnung auf einen positiven Dramenausgang zugunsten der Protagonisten akustisch hereinbrechen, ist ihnen eine drastische Wirkung immanent:

MARGARITA: ¿Llegará a tiempo? Aún no suena la campana que ha de señalar el momento del consorcio. Tiempo será. [...] (*Óyese muy de cerca el toque de visperas.*) ¡Cielos! ya será tarde. Su padre no puede haber llegado. [...] (IV,2/9: 126)

Das Drastische dieser Szene wird zusätzlich dadurch gesteigert, daß der Wissensstand des Publikums dem Margaritas entspricht und der erste Teil des vierten Aktes deshalb mit der Ungewißheit darüber, ob Martín die Hochzeit noch verhindern kann oder nicht, offen endet.

Der Effekt der Vesperglocken wiederholt sich in der darauffolgenden Szene, in der Marsilla und Adel – in einem Wald unweit von Teruel an Bäume gefesselt – das entfernte Läuten der Glocken vernehmen.<sup>1451</sup>

Die Hinrichtung Zulimas, die Adel im Auftrag des Königs von Valencia – Zulimas Ehemann – in Szene IV,2/5 vor den Augen des Publikums vollstreckt, ist ebenfalls unbedingt als drastisch zu bewerten.<sup>1452</sup>

Das Drama mündet schließlich in ein effektiv und drastisch gestaltetes Ende: vor einer pittoresken Kulisse – dem Ausblick auf eine mondheile Nacht – bricht Marsilla plötzlich und ohne äußere Gewalteinwirkung, aber von Isabels Worten: "Ya te aborrezco" (V/3: 151) tödlich getroffen, zusammen – (*Cae en un escaño como herido de un rayo.*) (V/3: 151) – und stirbt mit den Worten:

Isabel me aborrece... ¡me engañaba!  
¡Aquí siento... qué angustia! Yo la adoro...  
y ella me aborrecía... Ella me mata. (V/3: 151, 1913-1915)

Kurz darauf folgt Isabel – umgeben von ihren Eltern und einigen Hochzeitsgästen – ihrem Geliebten in den Tod, indem auch sie – wie Marsilla körperlich unversehrt – ihr Leben

<sup>1451</sup> Zur Wirkung des *toque de visperas* siehe auch García (1971: 25).

<sup>1452</sup> Auf die melodramatische Wirkung dieser Szene, die einer Bestrafung des Bösen gleichkommt, ist bereits hingewiesen worden.

aushaucht<sup>1453</sup>.

Pero también de mí se apiada el cielo.  
Ya de la eternidad me abre la puerta,  
y de mis ojos huye el mundo entero,  
y una tumba diviso solamente  
con un cadáver, y a su lado un hueco.  
¡Marsilla...! Yo te amé, siempre te amaba...  
Tú me lloraste ajena, tuya muero.

(*Arrójase sobre el cuerpo de don Diego, y expira quedando de rodillas abrazada con él.*) (V/4: 152f., 1927-1933)

Dieses als *Tableau vivant* inszenierte Dramenende erscheint als eines der überraschendsten, poetischsten, sinnlichsten – und daher 'drastischsten' – der spanischen 'Romantik'.<sup>1454</sup>

Im Verhältnis zur Länge der Dramenhandlung aber ist die Anzahl drastischer Szenen eher gering, so daß die Gründlichkeit der Komposition zu keiner Zeit gefährdet wird.

#### 5.5.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Mari-Gómez als *Graciosa*-Figur und die Komik der Räuberszene

In *Los Amantes de Teruel* dominiert zwar grundsätzlich eine tragische Tendenz, an einigen Stellen jedoch flicht der Autor komisch anmutende Szenen ein, die einerseits Teil des Geschehens bilden und andererseits eine Atempause für das die Handlung verfolgende Publikum darstellen. Diese Szenen sind wesentlich an die Figur der Mari-Gómez – Isabels Amme und Dienstmädchen der Familie Segura – gebunden, die früher Nonne gewesen ist und deshalb gern den ein oder anderen Ausspruch eines von ihr bewunderten Priesters zum Besten gibt.<sup>1455</sup> Zu ihren zentralen Charaktereigenschaften gehört eine naive Ehrlichkeit, die zwar nicht immer komisch wirkt, dafür aber ohne Umschweife die Wahrheit ans Tageslicht bringt.<sup>1456</sup> Die ersten Szenen des dritten Aktes sind dafür beispielhaft. Hier resultiert die Komik aus der Konfrontation

<sup>1453</sup> Diese außergewöhnliche Art zu sterben wird in Isabels Erinnerung an den Abschied von Marsilla in Szene IV,1/1 bereits vorweggenommen: "Tuya o muerta, exclamé yo enajenada, tuya o muerta fui a repetirle, y oprimido el corazón de la angustia, caí sin aliento en el balcón mismo, tendidas las manos hacia la mitad de mi alma que se ausentaba." (IV/1,1: 115)

<sup>1454</sup> Siehe auch Kapitel 5.5.14.

<sup>1455</sup> Siehe auch García (1971: 27): "Mari-Gómez es un personaje cómico."

<sup>1456</sup> Auch Peers (1954, I: 444) spricht – bezogen auf die Dramenfassung von 1849, in der der Autor den Namen Mari-Gómez durch Teresa ersetzt – von einer "mezcla de lo serio con lo humorístico y lo patético hecha con menos audacia, pero con no menos acierto que en *Don Álvaro*, en la persona de la sirvienta Teresa, personaje delicioso, de un verismo total."



der verschiedenen Religionen und Kulturen Zulimas und Mari-Gómez':

ZULIMA            (*Con imperio.*) Esclava,  
id, llamadla. Partid.  
MARI-GÓMEZ    ¡Esclava yo! ¿pues tengo  
                         pinta de maroquí?  
                         ¿de argelina? Yo soy  
                         libre, noble, y en fin,  
                         cristiana vieja.  
                         [...]  
                         ¡Esclava a mí!  
                         Los Gómez cuando vino  
                         Santiago a convertir,  
                         eran ya tan cristianos  
                         como fue el rey David. (III/1: 97, 977-987)<sup>1457</sup>

Hartzenbusch gestaltet Mari-Gómez aber nicht ausschließlich als *Graciosa*-Figur, sondern weist ihr in erster Linie die Rolle einer Amme zu, die Isabel wie ihr eigenes Kind liebt. Ein Widerspruch innerhalb ihres Charakters ist allerdings darin zu sehen, daß ausgerechnet die eher naiv gezeichnete Mari-Gómez in Szene III/4 vermutet, der Fremde – Zulima – habe nicht die Wahrheit gesagt (vgl. III/4: 103f.). Die Begründung ihrer Vermutung aber verweist aufgrund der komischen Tendenz erneut auf ihren *Graciosa*-Charakter:

MARI-GÓMEZ: Repito que ese barbilampiño tenía pinta de embustero y de mal intencionado. Bien decía mi padre vicario: *Meliora sunt ubera tua vino*. Mala hora coja al que no beba vino. (III/4: 104)

Neben der an die Figur der Mari-Gómez gebundenen *Gracioso*-Komik fällt auch die erste Szene des zweiten Teils des vierten Aktes, in welcher Marsilla und Adel von sechs Räubern ausgeraubt und festgehalten werden, aus dem tragischen Ganzen heraus, wenngleich sie nicht ausschließlich komisch wirkt. Die Art und Weise jedoch, auf welche drei der Räuber sich mit Marsilla und Adel auseinandersetzen – nämlich indem jeder einen Teilsatz sagt und erst mehrere dieser Teilsätze einen Sinnzusammenhang ergeben – distanziert sie, ihrer gesellschaftlichen Rolle entsprechend, von den anderen Figuren des Dramas und entfaltet auf der Bühne vermutlich durchaus komische Wirkung<sup>1458</sup>:

MARSILLA:        [...] Traidores, viles bandidos.  
BANDIDO 1.º:      ¿Cómo traidores?  
2.º:                ¿Cómo bandidos?

<sup>1457</sup> Auf die aus heutiger Sicht als rassistisch zu bezeichnende Tendenz diese Szene wurde bereits hingewiesen.

<sup>1458</sup> Vgl. die gesamte Szene IV,2/1 (127-129).

- 1.º:        Nosotros somos leales soldados del infante don Sancho.  
 2.º:        Del legítimo rey de Aragón. (IV,2/1: 127)

### 5.5.13 "Poetische" Oper. Tendenz zur Oper: Punktuelle Annäherung an das Genre der Oper

Allein die Tatsache, daß zwei Opernversionen mit dem Titel *Los Amantes de Teruel* existieren, von denen zumindest eine sicher auf dem Schauspiel Hartzenbuschs basiert, macht deutlich, daß dieses Drama ähnlich wie *Don Álvaro o la fuerza del sino* und *El Trovador* zur Gattung der Oper tendiert.<sup>1459</sup> So verweist das – innerhalb der Handlung nahezu philosophisch reflektierte – Hauptthema des Schauspiels, die Liebe, ebenso auf die Oper wie das melodramatisch-effektvolle Dramenende des gemeinsamen Liebestodes. Darüber hinaus tragen die langen, versifizierten Monologe Margaritas und Isabels, die ihren inneren Kampf widerspiegeln (vgl. bes. die Szenen III/6 u. V/2), ohne die Handlung entscheidend voranzubringen, und deshalb Opernarien gleichen, sowie die pittoresken Inszenierungen größerer Menschenmengen opernhafte Züge. In der ersten, 'romantischen' Fassung aber tendiert das Schauspiel aufgrund der vielen und ausführlichen Nebenhandlungen nichtsdestotrotz eher zum Genre des Romans als zur Oper. Für letztere wäre die dargestellte Handlung zu komplex und umfangreich.

### 5.5.14 *Auflösung*: Versöhnung mit Tendenz zur Verklärung

Das Drama schließt mit dem weiter oben bereits wiedergegebenen Liebestod Marsillas und Isabels, der ohne jegliche äußere Gewalteinwirkung eintritt.<sup>1460</sup> Marsilla stirbt in dem Augenblick als Isabel ihm in Anbetracht ihrer neuen Rolle als Ehefrau Rodrigos und in der Absicht, nicht gegen das Ehrgesetz zu verstoßen, versichert: "Ya te aborrezco" (V/3: 151, 1910)<sup>1461</sup>:

<sup>1459</sup> Francisco Asenjo Barbieri: *Libreto para una ópera con el título Los amantes de Teruel* (1862) und Tomás Bretón: *Los Amantes de Teruel, drama lírico en cuatro actos y un prólogo* (1889). Vgl. Labandeira (1980: 244 sowie die Endnoten 48 u. 52). Labandeira zufolge ist zumindest das musikalische Drama Bretóns vom Schauspiel Hartzenbuschs inspiriert (wobei unklar bleibt, auf welche Dramenfassung sich Bretóns Werk bezieht). Conliffe (1974: 22) behauptet, auch Verdi habe die Übertragung des Dramas in italienische Verse veranlaßt. Dafür haben sich jedoch keine Belege finden lassen.

<sup>1460</sup> Obwohl diese Form des gemeinsamen Liebestodes genuin 'romantisch' erscheint, fand Hartzenbusch sie in den legendären und literarischen Vorlagen bereits vor (vgl. Labandeira 1980), so daß dem Autor lediglich die besondere Gestaltung dieses Todes zuzuschreiben ist. Neu ist bei Hartzenbusch, daß der Tod der beiden Liebenden unmittelbar nacheinander eintritt.

<sup>1461</sup> Siehe auch Navas Ruiz (1990: 215): "Se entrevistan los amantes e Isabel, digna del rebelde, afirma en tremenda y dramática contradicción su amor eterno a Marsilla, a quien pertenece su corazón, pero su inquebrantable fidelidad al

MARSILLA: ¡Oh Dios! ¡ella lo dice!

*(Cae en un escaño como herido de un rayo.)*

No puedo más.

[...]

Isabel me aborrece... ¡me engañaba!

¡Aquí siento... qué angustia! Yo la adoro...

y ella me aborrecía... Ella me mata. *(Muere.)* (V/3: 151, 1910-1915)

Nur wenige Augenblicke später aber folgt Isabel ihrem Geliebten – auf dieselbe Art und Weise – in den Tod<sup>1462</sup>:

ISABEL: Pero también de mí se apiada el cielo.  
Ya de la eternidad me abre la puerta,  
y de mis ojos huye el mundo entero,  
y una tumba diviso solamente  
con un cadáver, y a su lado un hueco.  
¡Marsilla...! yo te amé, siempre de amaba...  
Tu me lloraste ajena, tuya muero.

*(Arrójase sobre el cuerpo de don Diego, y expira quedando de rodillas abrazado con él.)* (V/4: 153, 1927-1933)

Mit diesem gemeinsamen Liebestod erfüllt sich die von Marsilla im ersten Akt verkündete Liebesphilosophie, welche besagt, daß die beiden bereits vor der Geburt füreinander bestimmt waren und sich *eine* gemeinsame Seele teilen. Während Marsilla stirbt, weil Isabel ihm mit ihrer Liebe die Luft zum Atmen nimmt, folgt Isabel ihm in den Tod, weil sie sich – symbolisch – *eine* Seele mit ihm teilt und deshalb nicht ohne ihn leben kann. Die Unerfüllbarkeit der Liebe zwischen Isabel und Marsilla innerhalb des Irdischen stellt in *Los amantes de Teruel* erstmals in der spanischen 'Romantik' den alleinigen Grund für den Tod der Liebenden dar, wie auch Shaw (1972b: 361) bekräftigt:

In Hartzenbusch's *Los amantes de Teruel* (1837), the 'existential' conception of love as the only live-principle achieves its maximum expression. In each of the plays so far mentioned, the frustration of love is inevitably followed by the death of the lovers. What we have not hitherto seen is a direct connection. Here it is. Neither Marsilla nor Isabel dies from any external cause. There is no recourse either to violence or to suicide. When the lovers find themselves deprived of their last hope of love-fulfillment they die, as simply and inevitably as a watch stops when its main-spring breaks.

---

marido." Dieser Widerspruch artikuliert sich in den ebenso knappen wie grausamen Sätzen Isabels: "Pues bien: yo te amo. Vete." (V/3: 148, 1828)

<sup>1462</sup> Vgl. auch Isabels bereits zitierte Beschreibung des mehr als sechs Jahre zurückliegenden Moments des Abschieds von Marsilla in Szene IV,1/1.

Die im Tode (wieder)erlangte Einheit der Seele symbolisiert den Sieg der 'romantischen' Liebe sowie ihre Weiterexistenz über das Dramenende und den Tod hinaus.

Damit entspricht die Auflösung des Dramas dem Friedrich Schlegelschen Modell der Versöhnung, da der gemeinsame Tod der Liebenden den Triumph der unendlichen Liebe über ihre irdischen Gegenspieler darstellt, und zugleich die endgültige und unzerstörbare Einheit der Liebenden im Tod bzw. jenseits des Todes symbolisiert. Die Umstände des Liebestodes weisen zugleich eine Tendenz zur Verklärung auf, die insbesondere in dem an ein Heiligenbild erinnernden Abschlußtableau des Dramas transparent wird. Die Verklärung aber ist nicht eindeutig christlich konnotiert, denn der Liebestod der Protagonisten kann zwar als Zeichen der Milde des christlichen Gottes gedeutet werden, die metaphysische Pointe der "Wiedergeburt" aber wird in Isabels letzten Worten durch Begriffe wie "cielo" und "eternidad" nur vage angedeutet. Zentral sind vielmehr – wie schon in Larras *Macías* – das gemeinsame Grab, die Verbundenheit im Tode und damit die Erfüllung der kosmischen Liebe, die als eigene Liebesreligion über das Christentum hinausweist.<sup>1463</sup>

Juan Eugenio Hartzenbuschs Schauspiel *Los amantes de Teruel* läßt sich im Anschluß an die Analyse als ein Drama beschreiben, das sich mit großer Ausschließlichkeit und auf eine neue, philosophisch-ironische Art und Weise dem 'romantischen' Thema schlechthin – der Liebe – widmet und dabei weniger als die bereits analysierten Schauspiele der spanischen 'Romantik' auf eine primär revolutionäre Botschaft abzielt. Insofern entfernt es sich vom liberalen *Romanticismo*-Diskurs und nähert sich der frühromantischen Dramenpoetik stärker an als *Don Álvaro* und *El Trovador*, indem es außerdem zur Schicksalskonzeption der Schlegel-Brüder tendiert und die Forderungen an das 'romantische' Drama allesamt dramatisch umsetzt, ohne auf eine spanisch-nationale Tendenz zu verzichten, die schon der dem Drama zugrundeliegenden turolensischen Legende eingeschrieben ist.

Entsprechend hebt auch die Forschung dieses Drama zu Recht – insbesondere aufgrund seiner Harmonie und der starken emotionalen Wirkung – aus dem literarischen Feld der spanischen 'romantischen' Dramatik heraus:

---

<sup>1463</sup> Gegen eine christliche Deutung des Dramenendes spricht, daß die Liebe zwischen Margarita und Roger, die beide auf Gott vertrauen, ein weitaus tragischeres Ende findet.

[...] *Los Amantes de Teruel* es uno de los dramas más perfectos, emotivos y sólidos de su tiempo. (García 1971: 30)

[...] es la mejor obra sobre un tema tan conocido y, además, la más armónica, equilibrada y verosímil de las grandes obras del teatro romántico español. (Conliffe 1974: 34)

## 5.6 José Zorrilla: *Don Juan Tenorio. Drama religioso-fantástico en dos partes* (1844): Apotheose des spanischen 'romantischen' Dramas

Die Uraufführung von José Zorrillas *Don Juan Tenorio* am 28. März 1844 im Madrider *Teatro de la Cruz*<sup>1464</sup> beendet die im Jahre 1834 mit Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* und Larras *Macías* einsetzende Ära des 'romantischen' Dramas auf der spanischen Bühne. Obwohl *Don Juan Tenorio* schnell zum berühmtesten Drama des Autors avanciert und heute als spanisches Nationaldrama gilt,<sup>1465</sup> sind die ersten Reaktionen im Vergleich mit anderen Schauspielen der spanischen 'Romantik' wenig enthusiastisch, wie eine zeitgenössische Rezension erkennen läßt:

El personaje de *El burlador de Sevilla* [...] ha venido ya a retratarse de tal manera en la mente del público, es un carácter tan extraordinario y excepcional, que se corre gran riesgo en tratar de alterarla lo más mínimo aun cuando sea con el necesario acierto. Tal vez de aquí procede especialmente que el drama del señor Zorrilla fuese recibido con más frialdad de lo que a nuestro entender merecían las grandes cualidades que indudablemente tiene. [...]  
Además del mérito de la versificación tiene este drama, en nuestro sentir, el de la disposición de muchas escenas que son de grandísimo efecto. [...]  
No podemos dar iguales alabanzas al desenlace y final del drama, convertido en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto y prolongado mucho más de lo justo [...]. (*El Laberinto*, 16-04-1844; zitiert nach Alonso Cortés 1943: 332f.)

Auch in der vergleichsweise geringen Anzahl der direkt auf die Premiere folgenden Aufführungen spiegelt sich der zunächst mäßige Erfolg des Stücks:

En el [teatro de la Cruz; BO] [...] se estrenó, a fines de marzo de 1844, y se repitió los ocho días de costumbre, el *Tenorio*; pero fué en el teatro del Príncipe en donde se representó de nuevo la noche de

<sup>1464</sup> Die Angaben zum Datum der Madrider Premiere differieren. So gibt die *Cartelera II* den 27. März als Datum der Erstaufführung an, während Sierra Corella (1944: 200f.) den 28. März für das korrekte Datum hält und die terminlichen Unstimmigkeiten auf falsche Angaben in zeitgenössischen Zeitschriften zurückführt. Das Schauspiel wird im März 1844 erstmals bei Repullés in Madrid publiziert.

<sup>1465</sup> Das vorliegende Kapitel bezieht sich auf folgende Ausgabe: José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*, hrsg. von Aniano Peña, Madrid: Cátedra, 1999.

ánimas del mismo año este drama fantástico religioso, introduciéndose desde entonces tal costumbre, que ha perdurado hasta nuestros días, con rarísimas excepciones. (Sierra Corella 1944: 194)

So verdankt Zorrillas *Don Juan Tenorio* seine bis heute andauernde Popularität, die es vor allen anderen Dramen der spanischen 'Romantik' auszeichnet, primär der Tradition, dieses Schauspiel Jahr für Jahr am 1. November, dem *día de difuntos*, aufzuführen.<sup>1466</sup>

Zorrillas *Don Juan Tenorio* nimmt den Mythos um den literarisch-legendären Don Juan<sup>1467</sup> auf, dessen Geburtstunde in dem (Tirso de Molina zugeschriebenen) Schauspiel *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1613) vermutet wird.<sup>1468</sup> Gerade innerhalb der (europäischen) 'Romantik' erfährt die Gestalt des Don Juan in zahlreichen dramatischen und literarischen Texten nicht nur besondere Aufmerksamkeit,<sup>1469</sup> sondern auch eine grundlegende Wandlung zur positiven Identifikationsfigur.<sup>1470</sup> Zorrilla setzt diese Neubewertung Don Juans konsequent fort, indem er ihn von einer 'romantisch' inspirierten weiblichen Erlöserfigur zum christlichen Glauben bekehren und vor der tradierten Höllenfahrt bewahren läßt.<sup>1471</sup>

Der Kontext des Don Juan-Mythos aber scheint zugleich für die zeitgenössische Ablehnung des Dramas und für dessen spätere Berühmtheit verantwortlich zu zeichnen. Denn während das zeitgenössische Publikum die Änderungen des Autors an der mythologischen Figur zunächst nicht zu tolerieren bereit ist,<sup>1472</sup> machen gerade diese Neuerungen schon bald den typischen Charakter des modernen Don Juan-Typus aus.<sup>1473</sup>

<sup>1466</sup> Vgl. dazu Kapitel 5.6.4.

<sup>1467</sup> Während Don Juan (in dieser Schreibweise) im folgenden die mythologische Figur meint, bezieht sich don Juan stets auf den Protagonisten des *Don Juan Tenorio*.

<sup>1468</sup> Weltweite Berühmtheit erlangt die Figur des Don Juan durch Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787).

<sup>1469</sup> Zu nennen sind insbesondere E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (1813), Byrons fragmentarisch gebliebener *Don Juan* (1818-23) Christian Dietrich Grabbes Tragödie *Don Juan und Faust* (1829), Alexander Puschkins Drama *Der steinerne Gast* (1930), Prosper Mérimées Novelle *Les âmes du purgatoire* (1834), das Drama *Don Juan de Marana ou la chute d'un ange* (1836ff.) von Alexandre Dumas père sowie Nikolaus Lenaus dramatische Szenen *Don Juan* (1844). Siehe insbesondere Weinstein (1967), *Obliques: Don Juan* (1981) sowie Müller-Kampel (1999). Laut Navas Ruiz (1993: bes. XVI-XX), der als die drei wesentlichen (unverzichtbaren) Elemente des Don Juan-Mythos ("el esquema básico") "un personaje licencioso, mujeriego, burlador, impío; un muerto importante con invitación mútua de asesino y asesinado a cenar; un grupo de mujeres, dentro del cual es esencial la hija del muerto" (Navas Ruiz 1993: XII) nennt, setzt Zorrilla sich bereits vor seinem *Don Juan Tenorio* mit diesem Mythos auseinander.

<sup>1470</sup> Mit Weinstein (1967) zuerst bei E.T.A. Hoffmann.

<sup>1471</sup> Bereits bei Mérimée kommt es zur Rettung Don Juans, ebenso bei Dumas père, der sich in dieser Hinsicht aber vermutlich an Zorrillas Drama orientierte (vgl. dazu Leslie 1945).

<sup>1472</sup> Das zumindest legt der mäßige zeitgenössische Erfolg des Stücks nahe.

<sup>1473</sup> Zur Stellung des Dramas im Kontext der verschiedenen spanischen und europäischen *Don Juan*-Bearbeitungen, die nicht Gegenstand dieser Arbeit sein kann, siehe insbesondere Mandel (1963), Weinstein (1967), Isasi Angulo (1972), Lindner (1980), *Obliques: Don Juan* (1981), Smeed (1990), Gnüg (1993), Molho (1995) sowie Müller-Kampel (1999).

### 5.6.1 Zentraler Charakter: Don Juan Tenorio<sup>1474</sup>

Der Titelheld don Juan Tenorio dominiert als zentrale Figur des Schauspiels das Dramengeschehen, und zwar auf außergewöhnliche Art und Weise, wie auch Peers (1954, II: 282) unterstreicht:

No hay en la historia toda de la literatura española obra alguna que esté dominada más profundamente por su protagonista que *Don Juan Tenorio*: la naturaleza de su carácter coadyuva al interés de la acción, y la destreza dramática que el autor pone en acción ensalza el atractivo del personaje.

Bereits die ersten Worte des Dramas werden dem durch die Maskierung noch inkognito bleibenden Protagonisten in den Mund gelegt, gefolgt von einer Fremdcharakterisierung durch Ciutti, den Diener don Juans, der ihn – "para el tiempo en que se vive" – als "hombre extraordinario" (1, I/1: 75, 36f.)<sup>1475</sup> bezeichnet. Während sich der maskierte don Juan in den ersten beiden Dramenszenen hauptsächlich mimisch präsentiert,<sup>1476</sup> geht seine Selbstenttarnung in Szene 1, I/12 mit einer rein sprachlich-rhetorischen Eigencharakterisierung don Juans einher, welche eindrucksvoll demonstriert, daß er nicht nur seinem Wettgegner don Luis haushoch überlegen ist, sondern mit seinem respektlosen und skandalösen Verhalten das im Gasthaus anwesende und die Gesellschaft symbolisierende Publikum, einschließlich der beiden Vaterfiguren don Diego Tenorio und don Gonzalo de Ulloa, provoziert und schockiert.

Im Rahmen der Wette mit don Luis tritt don Juan im ersten Teil des Schauspiels vor allem als Spieler in Erscheinung, der sein Auftreten theatralisch inszeniert und damit die der Gattung des Dramas eingeschriebene theatralische Situation doppelt:

---

<sup>1474</sup> Da Don Juan um 1844 bereits eine literarisch-künstlerisch tradierte bzw. mythologische Figur darstellt, ist der Autor an ein gewisses Raster des *donjuanismo* gebunden, verleiht seinem don Juan aber dennoch eine individuelle, 'romantische' Prägung, wie zu zeigen sein wird. Müller-Kampel (1999: 19) charakterisiert den frühen, vor-'romantischen' Don Juan-Typus wie folgt: "Am Beginn der Themengeschichte steht ein Räuber, Gotteslästerer, Frauenschänder, Totschläger, Vater- und Brudermörder, ein Erzbösewicht, der seine Missetaten skrupellos, ohne an Zukunft, Himmel und Hölle zu denken, ausführt, unbändige Freude daran findet und so gräßlich zu Tode kommt, wie er lustvoll gelebt hat." Vgl. auch (Peers 1954, II: 282): "El Don Juan de Zorrilla no es el de Tirso, ni el de Molière, ni el de Dumas, sino el suyo propio." Franch (1968: 45) begreift den *donjuanismo* des Zorrillaschen Protagonisten als "una imposición ideológica y no, como en Tirso, una exigencia caracteriológica".

<sup>1475</sup> Die Zitierweise trägt den zwei Dramenteilen Rechnung und bezieht sich (in dieser Reihenfolge) auf Dramenteil, Akt/Szene: Seite, Vers.

<sup>1476</sup> Ein zeitgenössischer Kritiker beschreibt die ersten Auftritte des Protagonisten in *El Laberinto* mit Blick auf die Schauspielerleistung wie folgt: "El actor está sentado, habla, escribe, da la carta a su criado, razona con el hostelero y le significa sus órdenes con el mismo aire, tono y ademán que parece que había de hacer todas aquellas cosas el mismo Don Juan Tenorio. Aun sin la parte del diálogo dedicada a la exposición, se bosqueja ya el carácter del personaje en la mímica del actor, parte la más difícil de su arte, pues que ni en la actitud, ni en los movimientos, ni en la palabra, ni en el gesto, ha de haber la menor contradicción ni disparidad." (*El Laberinto*, 16-04-1844; zitiert nach Alonso Cortés 1943: 334).

Ante todo, [el don Juan de Zorrilla; BO] es un jugador y un campeón. Es [...] un histrión que hace apuestas para darse en espectáculo. Se pone en el caso del acróbata que hace ejercicios cada vez más difíciles para arrancar los aplausos del público. Don Juan es un hombre público que actúa para lucirse, que juega para lucirse. (Picoche 1992: 58)

Dabei richtet sich die spielerische Rebellion des Protagonisten zu Dramenbeginn gegen jegliche Normen und Strukturen der Gesellschaft,<sup>1477</sup> die von ihm in keiner Weise anerkannt werden.<sup>1478</sup> Erst im vierten Akt des ersten Dramenteils wendet der Protagonist sich konkret gegen das von don Gonzalo symbolisch vertretene *Antiguo Régimen*,<sup>1479</sup> als dieser die Hochzeit mit doña Inés und damit don Juans gesellschaftliche Rehabilitation ablehnt.

Die in der Forschung immer wieder betonte Theatralität der Figur don Juans<sup>1480</sup> wird von Ruiz Ramón (1992: 330) wie folgt pointiert:

Don Juan es el personaje teatral por excelencia. [...] habla teatralmente, siente teatralmente, piensa, las raras veces que le ocurre, teatralmente, escribe teatralmente su carta en la posada, cuenta teatralmente su historia de libertinajes, enamora teatralmente, maldice teatralmente, siente angustia y pavor teatralmente, son pura teatralidad sus desplantes a los vivos y a los muertos, a la Muerte y a Dios, y se salva teatralmente. Don Juan Tenorio es Don Juan Tenorio a fuerza de ser teatral. El acierto de Zorrilla está, pues, en haber recalcado con máxima intensidad la teatralidad de Don Juan como forma propia de vida, en haber elevado la teatralidad a modo de existencia.

Der zweite Teil des Dramas präsentiert einen nach fünfjähriger Abwesenheit in seine Heimatstadt Sevilla zurückgekehrten, veränderten don Juan, wie die langen reflektierenden Monologe des Protagonisten im ersten Akt offenbaren. "Esta evolución se debe a su reflexión

<sup>1477</sup> Don Juans Verhalten läßt sich bis hierher insbesondere als Affront gegen die Ehe deuten. Sowohl die in der Vergangenheit betrogenen Ehemänner (*burlados*) als auch die geplante Verführung einer Braut – doña Ana – sprechen für diese Interpretation. Allerdings steht don Juans Bitte an don Gonzalo, seiner Vermählung mit doña Inés zuzustimmen (1, IV/9), im krassen Widerspruch dazu. Die kritische Haltung des Protagonisten gegenüber der Ehe könnte als Reflexion der Tatsache interpretiert werden, daß die 'romantische', absolute Liebe den spanischen 'Romantikern' als unvereinbar mit der gesellschaftlichen Institution der Ehe gilt.

<sup>1478</sup> Reyna Tapia (1980: 65) charakterisiert den Protagonisten innerhalb des ersten Dramenteils wie folgt: "The first three acts constitute the *life* of Don Juan. He is portrayed as rebellious, quarrelsome, a trickster, courageous, proud, and Satanic."

<sup>1479</sup> Navas Ruiz' (1993: XXV) Deutung aber, die in den steinernen Statuen des zweiten Dramenteils das *Antiguo Régimen* verkörpert sieht, welches gegen don Juan antritt, ihm jedoch unterliegt, ist nicht zuzustimmen. Don Juan besiegt die Seelen seiner Opfer am Dramenende nicht, sondern erlöst sie, indem er sich selbst und doña Inés erlöst. Es scheint vielmehr so, als sei die Konfrontation don Juans mit der Feudalgesellschaft im zweiten, metaphysischen Teil des Dramas nicht mehr relevant, da hier die 'romantische' Interpretation der christlichen Religion als Religion der Liebe im Mittelpunkt steht. Siehe auch Kapitel 5.6.2.

<sup>1480</sup> Vgl. Alonso Cortés (1943: 343): "[su] vigor teatral es insuperable"; und Feal (1984: 35), der die *teatralidad* als "modo de existencia" don Juans bezeichnet. Siehe dazu auch Kapitel 5.6.10.



sobre los errores pasados, y este cambio lo hizo posible el amor", meint Picoche (1992: 49).<sup>1481</sup>  
 Eine neue, kritische Bewertung seines eigenen Handelns wird transparent, als don Juan – seine Worte aus der Gasthausszene des ersten Teils (1, I/12: 94: 501-510) wiederholend<sup>1482</sup> – beginnt, seine (Un)Taten zu bereuen:

JUAN. [...]
   
¡Ah! Por doquiera que fui
   
la razón atropellé,
   
la virtud escarnecí
   
y a la justicia burlé,
   
y emponzoñé cuanto vi.
   
Yo a las cabañas bajé
   
y a los palacios subí,
   
y los claustros escalé,
   
y pues tal mi vida fue,
   
no, no hay perdón para mí. (2, III/2: 216, 3728-3737)

Die Konfrontation des Protagonisten mit der Welt des Metaphysischen – sprechenden und lebenden Stauten, Schatten und Geistern – läßt den omnipotenten *burlador* des ersten Teils gleichsam zum *burlado* werden, wie don Juan selbst erkennen muß:

JUAN. [...]
   
Mas ya me irrita, por Dios,
   
el verme siempre burlado,
   
corriendo desatentado
   
siempre de sombras en pos. (2, II/5: 207, 3512-3515)

Die Verwandlung des Protagonisten durch die absolute Liebe zu doña Inés aber setzt mit Alonso Cortés (1943: 344) bereits im ersten Dramenteil ein:

En la escena IX del mismo [2º; BO] acto – la celebrada escena con Brígida [...] –, ya don Juan deja traslucir su amor a doña Inés: un amor puro, verdadero, bien diferente al que hasta entonces había sentido por otras mujeres. [...]
   
Desde este momento, el carácter del héroe camina con mayor seguridad y fijeza. Todas sus acciones giran ya en torno al amor de doña Inés. Podrán alguna vez, por la fuerza de las circunstancias o por resabios adquiridos, ofrecerse en violencias o jactanciosos alardes; pero el antiguo libertino ha sufrido ya la conversión. La *redención por el amor* se ha verificado ya desde este instante, y mucho antes de llegar a la famosa apoteosis final.

<sup>1481</sup> Als wichtigsten Unterschied zu früheren Don Juan-Bearbeitungen hebt die Forschungsliteratur immer wieder die Vermenschlichung des Zorrillaschen Protagonisten hervor, die dessen Erlösung überhaupt erst ermöglicht. Vgl. bspw. Maeztu (1957: 74): "La diferencia fundamental consiste en que el [don Juan; BO] de Tirso es exclusivamente un burlador, mientras que el de Zorrilla es también un hombre."

<sup>1482</sup> Dadurch gelingt dem Autor zugleich eine beeindruckende Verknüpfung der beiden Dramenteile.

Innerhalb der Entwicklung don Juans, die ohne jeglichen inneren Konflikt und vollkommen geradlinig erfolgt, spielt sein Verhältnis zu Gott und zum christlichen Glauben eine wesentliche Rolle. Während des gesamten Dramas wird der Titelheld von anderen *dramatis personae* immer wieder mit der Figur des Teufels in Verbindung gebracht,<sup>1483</sup> eine Assoziation, die der Protagonist selbst maßgeblich unterstützt. So glaubt don Juan zu Dramenbeginn weder an Gott noch an ein Jüngstes Gericht bzw. ein Leben nach dem Tode,<sup>1484</sup> und erst die Liebe zu der tugendhaften doña Inés vermag ihn zum Glauben an Gott zu bekehren, wie er gegenüber don Gonzalo beteuert:

JUAN. Comendador,  
yo idolatro a doña Inés,  
persuadido de que el cielo  
nos la quiso conceder  
para enderezar mis pasos  
por el sendero del bien.  
No amé la hermosura en ella,  
ni sus gracias adoré;  
lo que adoro es la virtud,  
don Gonzalo, en doña Inés. (1, IV/9: 168f., 2494-2503)

Mit Marías (1975: 187) läßt sich allerdings vermuten, daß don Juans Atheismus eingangs des Schauspiels weniger ausgeprägt ist, als es auf den ersten Blick scheinen will, setzt der Spieler don Juan doch im ersten Dramenteil nicht nur sein Leben, sondern – bewußt oder unbewußt – auch seine *salvación* aufs Spiel<sup>1485</sup>:

Don Juan es creyente; se entiende, creyente a medias. Si lo fuera de verdad, sentiría el temor de Dios, hecho de amor a él, y no viviría como vive; pero si no creyera nada, le faltaría el estímulo de la rebeldía y, sobre todo, el riesgo máximo: Don Juan no se juega solamente la vida: se juega la otra, la eterna; se juega la salvación.

Die Läuterung don Juans schließlich, die sich im vierten Akt des ersten Teils andeutet und am Ende des Dramas in seiner Erlösung gipfelt, kehrt den – gewohnten – Weg des 'romantischen' Helden um. Anders als seine Vorgänger, die ungeklärter oder nicht-adliger Herkunft sind, sich jedoch durch eine *nobleza de corazón* auszeichnen, tritt don Juan von Beginn an als Adliger

<sup>1483</sup> Vgl. die folgenden Worte don Diegos, mit denen er sich von seinem Sohn distanziert: "[...] los hijos como tú / son hijos de Satanás" (1, I/12: 103, 782f.) sowie jene don Luis', der in banger Erwartung des Wettausgangs über seinen Gegenspieler sagt: "pero él es un Satanás" (1, II/2: 109, 886).

<sup>1484</sup> Vgl. den Disput mit seinem Vater in Szene 1, I/12.

<sup>1485</sup> Der Atheismus stellt einen wesentlichen Aspekt der mythologischen Don Juan-Figur dar, korrespondiert aber – vor dem *Don Juan Tenorio* – mit der Verdammung Don Juans, weshalb Zorrilla die abschließende Erlösung seines don Juan bereits im ersten Teil vorbereiten muß.

auf,<sup>1486</sup> der von einer sicheren gesellschaftlichen Position aus agiert:

Don Juan is not a self-made man, either, not the 'child of his works' that is Don Álvaro, Macías, or Manrique. (Gies 1980: 342)

Daher ist don Juan auf den ersten Blick kein typisch 'romantischer' Protagonist: weder kämpft er gegen ein übermächtiges Schicksal an, noch ist er eine tragische Figur. Vielmehr stehen Zufall und Geschick auf seiner Seite und begünstigen seine Handlungen, so daß don Juan seine Gegner stets mit Intelligenz und Witz ausspielen und zu Beginn des zweiten Dramenteils im Gespräch mit dem *escultor* über sich selbst sagen kann: "[...] la fortuna / va tras él desde la cuna" (2, I/2: 180, 2277f.)<sup>1487</sup>. Diese Worte bezeugen nicht nur, daß das Schicksal don Juan wohlgesonnen ist, sondern sind Ausdruck eines neuen Schicksalsbegriffs. Im Gegensatz zu don Álvaro nämlich, der als Spielball des Schicksals dargestellt wird, kann don Juan selbst über sein Schicksal bestimmen<sup>1488</sup>:

*Don Juan Tenorio* se aparta de esta línea, introduciendo dos modificaciones fundamentales. Concibe el destino, a la manera cristiana, como un proceso abierto y reversible, dependiente de la voluntad del individuo. (Navas Ruiz 1993: XXIV)

Insofern erscheint Zorrillas don Juan als ironischer Gegenentwurf zum 'romantischen' Konzept des leidenden, unglücklichen Helden, da seine Figur die Protagonisten der vorangegangenen Dramen der spanischen 'Romantik' reflektiert:

Con todas las diferencias que se quieran, la analogía con Don Álvaro, el Trovador, Marsilla, es innegable. Se ofrecía, pues, como un buen punto de arranque. Bastaba darle la vuelta al signo, cambiar los mecanismos conductores para que el personaje pasara de maldito a bueno, de marginal a insertado, de víctima a héroe. (Navas Ruiz 1993: XXIII)

Don Juans Entwicklung stellt also den Werdegang früherer 'romantischer' Helden auf den Kopf<sup>1489</sup>:

<sup>1486</sup> So auch Gies (1980: 342): "Don Juan's nobility is purchased – external – while the other Romantic heroes demonstrate an internal nobility of character that maintains them through the worst adversities imaginable."

<sup>1487</sup> Da er sich nicht als don Juan zu erkennen gibt, spricht er in der dritten Person über sich selbst.

<sup>1488</sup> Dieser Schicksalsbegriff ist christlich determiniert und basiert auf der Vorstellung des freien Willens.

<sup>1489</sup> Siehe auch Reyna Tapia (1980: 63): "In the first place, Don Juan Tenorio does not portray the distinctive characteristics of the Romantic Hero. His origin is well-known; he does not attempt to conceal his past nor his present activities; he is not involved in a struggle for an ideal love as the only motivating force of his life; he is not melancholy but rather extremely dynamic."

[...] all [romantic protagonists; BO] trace a certain arc of activity which starts out in a relatively positive stance and ends up in a frustrated, criminal, or evil one: conformity to defiance, good to bad. [...] Don Juan [...] goes, significantly, from bad to good, from condemned to redeemed, from sinner to saint. He starts rebellious and is saved from eternal damnation by the love of Inés. (Gies 1980: 344)

Besonders deutlich wird diese Differenz im Vergleich mit don Álvaro, welcher bis zum Schluß auf Gott vertraut, sich nach Leonors Tod jedoch von ihm lossagt und sich – ähnlich wie Luzifer – in den (symbolischen) Höllenschlund stürzt.

Anders als seine Vorgänger scheitert Zorrillas don Juan Tenorio also nicht an der bestehenden Gesellschaft, sondern arrangiert sich mit ihr und fährt – als Belohnung – gemeinsam mit doña Inés zum Himmel auf.

### 5.6.2 'Romantische' Liebe: Apotheose der 'romantischen' Liebe

Während im ersten Akt der Eindruck entsteht, die Liebe stelle weder für don Luis noch für don Juan einen relevanten Wert dar – ersterer spricht abwertend von "conquistas" (1, I/12: 99, 652) –, wandelt sich dieses Bild schon im zweiten Akt: don Luis gesteht sich ein, daß er doña Ana liebt, und bedauert, sie in die Wette verwickelt zu haben,<sup>1490</sup> und don Juan zeigt im Gespräch mit Brígida erstmals, daß er gegen das Gefühl der Liebe nicht resistent ist<sup>1491</sup>:

BRÍG. [...] y allá dentro de su pecho han inflamado una llama de fuerza tal, que ya os ama y no piensa más que en vos.  
JUAN. Tan incentiva pintura los sentidos me enajena, y el alma ardiente me llena de su insensata pasión. Empezó por una apuesta, siguió por un devaneo, engendró luego un deseo, y hoy me quema el corazón. (1, II/9: 130, 1302-1313)

Die Liebe zwischen doña Inés und don Juan durchläuft im Laufe des Dramas vier verschiedene Stufen, die an die unterschiedlichen Orte ihrer Begegnungen gebunden sind:

<sup>1490</sup> In don Luis' Monolog in der dritten Szene des zweiten Aktes heißt es: "¡Por Dios que nunca pensé / que a doña Ana amara así / ni por ninguna sentí / lo que por ella ...!" (1, II/3: 114, 1036-1039).

<sup>1491</sup> Damit verändert Zorrilla die Ausgangssituation des 'romantischen' Dramas: während die Protagonisten der bisher analysierten spanischen 'romantischen' Dramen einander bereits vor Einsetzen der Handlung lieben, verlieben sich doña Inés und don Juan erst im Verlauf des Dramengeschehens. Vgl. auch Gies (1980: 43).

Kloster (1, III), *Quinta* don Juans (1, IV) und *Panteón* (2, I u. III). Auf der ersten Stufe – im Kloster<sup>1492</sup> – verbindet sich doña Inés' Sehnsucht nach Freiheit und der ihr unbekannten Welt außerhalb des Klosters mit ihrer Sehnsucht nach Liebe, so daß don Juans Werben und sein Angebot, doña Inés aus dem Gefängnis der Klostermauern zu befreien, auf fruchtbaren Boden fallen.<sup>1493</sup> Zugleich fühlt sich doña Inés durch eine unbekannte Macht zu don Juan hingezogen, obwohl sie ihn erst einmal – vor Beginn des Dramengeschehens – gesehen hat:

No sé qué fascinación  
en mis sentidos ejerce,  
que siempre hacia él se me tuerce  
la mente y el corazón (1, III/3: 137, 1624-1627)

Insbesondere die Tatsache, daß ihre Väter, don Diego und don Gonzalo, die Hochzeit der beiden einst vereinbart haben, läßt doña Inés an das Wirken höherer Mächte glauben:

¡Ah! Bien dice: juntó el cielo  
los destinos de los dos,  
y en mi alma engendró este anhelo  
fatal. (1, III/3: 141, 1748-1751)

Aus der Perspektive der doña Inés ist es demnach Gott selbst, der ihre Liebe zu don Juan erwachen läßt und somit gutheißt. Das im Brief bereits angekündigte Erscheinen don Juans im Kloster bedeutet für doña Inés ein Zusammenfallen von Fantasie und Wirklichkeit, zumal es von Brígida explizit als eine Erfüllung ihrer innersten Wünsche gedeutet wird. Aufgrund dieser Verwirrung fällt doña Inés in Ohnmacht, so daß sich zwar kein Dialog zwischen den Liebenden entwickeln, don Juan seine Geliebte aber statt dessen problemlos aus dem Kloster entführen kann.

Die zweite Stufe der Liebe, auf der doña Inés sich schließlich für ihre Liebe zu don Juan und damit gegen die Ehre und ihren Vater entscheidet, erreichen die Liebenden in der *Quinta* don

<sup>1492</sup> Caldera (1995: 19) weist darauf hin, daß die 'Romantiker' das Kloster spätestens seit Chateaubriands *Le génie du Christianisme* (1800) als prädestinierten Ort für poetische Gefühle betrachten: "Es un ambiente que nos lleva fuera del tiempo [...] porque la vida que en él transcurre se mide ya por la eternidad." Auch in anderen Dramen der spanischen 'Romantik' – wie *Don Álvaro* und *El Trovador* – spielt das Kloster als Handlungsort eine wichtige Rolle.

<sup>1493</sup> Das durch doña Inés' Lektüre des Briefes entstehende indirekte Gespräch zwischen don Juan und doña Inés, welches wiederum von Brígidas Kommentaren begleitet wird, birgt eine ungemeine Theatralität in sich und symbolisiert zugleich die erste Stufe der sehnsuchtsvollen 'Fern'-Liebe zwischen den Liebenden. Mit Feal (1984: 39) kommt Brígida dabei eine wichtige Funktion zu: "Brígida hace consciente a doña Inés de lo que ésta siente inconscientemente y no se atreve a confesarse. Da forma y nombre preciso a las vagas inquietudes de la novicia." Reyna Tapia (1980: 69) vergleicht Brígidas Rolle innerhalb des Schauspiels mit der Figur der Celestina.

Juans (1, IV). Caldera (1995: 20) charakterisiert diesen Ort als *locus amoenus*:

La segunda etapa es la quinta sobre el Guadalquivir, la isla que una larga tradición oriental y occidental identificaba con el mundo ultraterreno. Si el claustro representaba, por decirlo así, la antesala de la trascendencia, la quinta sugiere la idea del paraíso terrenal.

Der als "*escena del sofá*" in die spanische Literaturgeschichtsschreibung eingegangene Dialog der Liebenden in Szene 1, IV/3 stellt das einzige direkte Gespräch zwischen den – lebenden – Protagonisten dar. Hier bekennen sich doña Inés und don Juan von Angesicht zu Angesicht ihre gegenseitige Liebe, wobei don Juan sich gar zum Dichter aufschwingt (vgl. 1, IV/3: 157-159, 2166-2223),<sup>1494</sup> während doña Inés die Nähe ihrer – absoluten – Liebe zum Wahnsinn zu spüren vermeint, welcher bereits auf die metaphysische Ebene dieser Liebe – die dritte Stufe – vorausweist:

INÉS. [...] me parece  
que mi cerebro enloquece,  
y se arde mi corazón.  
[...]  
Tu presencia me enajena,  
tus palabras me alucinan,  
y tus ojos me fascinan,  
y tu aliento me envenena.  
¡Don Juan!, ¡don Juan!, yo lo imploro  
de tu hidalga compasión:  
o arráncame el corazón,  
o ámame, porque te adoro. (1, IV/3: 159f., 2229-2259)<sup>1495</sup>

Die Erfahrung dieser unendlichen, absoluten Liebe, die nicht mit den an die Wette(n) gebundenen Liebeleien des Protagonisten zu vergleichen ist, bringt eine tiefgreifende Veränderung don Juans und seiner Einstellung zum Leben mit sich<sup>1496</sup>:

JUAN. ¡Alma mía! Esa palabra  
cambia de modo mi ser,  
que alcanzo que puede hacer  
hasta que el Edén se me abra.  
No es, doña Inés, Satanás  
quien pone este amor en mí:

<sup>1494</sup> Aymerich (1963: 10) bemerkt zur *escena del sofá*: "[que] no es una escena de seducción, sino una proposición de matrimonio."

<sup>1495</sup> Diese Worte bringen erstmals in der spanischen 'Romantik' ein weibliches Begehren zum Ausdruck und erinnern wohl deshalb an eine aus der Feder einer Frau stammende *trova* bzw. die Texte mittelalterlicher Mystikerinnen.

<sup>1496</sup> Siehe auch Ruiz Ramón (1992: 331): "Toda la segunda parte del drama será la consecuencia de esta experiencia radical, nueva e inédita, de Don Juan Tenorio."

es Dios, que quiere por ti  
 ganarme para *él* quizás.  
 No; el amor que hoy se atesora  
 en mi corazón mortal,  
 no es un amor terrenal  
 como el que sentí hasta ahora;  
 no es esa chispa fugaz  
 que cualquier ráfaga apaga;  
 es incendio que se traga  
 cuanto ve, inmenso voraz. (1, IV/3: 160, 2260-2275)<sup>1497</sup>

Die Vermutung don Juans, daß es sich bei seiner Liebe zu doña Inés nicht um "un amor terrenal" handelt, bestätigt sich im Laufe des Dramas in doppelter Hinsicht: zum einen läßt sich diese absolute, 'romantische' Liebe nicht im Bereich des Irdischen, sondern erst jenseits davon, in einer anderen, höheren Sphäre verwirklichen, und zum anderen vermag es die überirdische Liebe der doña Inés, den Protagonisten am Dramenende zu erlösen. Damit besitzt die 'romantische' Liebe zwischen doña Inés und don Juan von vornherein metaphysischen Charakter.<sup>1498</sup> Auch Picoche (1992: 48) konstatiert eine durch das Liebesbekenntnis der doña Inés forcierte Wandlung don Juans:

[Don Juan; BO] ha experimentado algo completamente desconocido hasta entonces, el amor, lo cual cambia repentinamente su razón de ser y su concepción de la vida. Don Juan, en un instante, durante la famosa escena del sofá, ha cambiado totalmente de condición: es un ser enamorado que ha conseguido una nueva virginidad moral.

Das Ausmaß der Veränderung don Juans wird besonders in der gegenüber don Gonzalo – auf Knien – vorgebrachten Bitte um die Hand der doña Inés deutlich (1, IV/9). Dieser aber glaubt nicht an eine Bekehrung des Protagonisten und lehnt eine Hochzeit seiner Tochter mit don Juan ab, da die durch ihn vertretene Gesellschaft eine Ehe zwischen einem *libertino* und einer reinen, unschuldigen Frau wie doña Inés nicht zuläßt.<sup>1499</sup> Daraufhin tötet don Juan den als Vertreter der

<sup>1497</sup> Weinstein (1967: 123) bemerkt zu diesen berühmten Versen des Protagonisten: "There is conventional love rhetoric in these verses, but they also convey a sensuous and languorous mood so as to unite sentiment and scene most admirably." Gies (1995) widmet sich ausführlich der auch hier zum Ausdruck kommenden Feuermetaphorik der Liebe in Zorrillas *Don Juan Tenorio*.

<sup>1498</sup> Vgl. auch Díez Taboada (1980: 422): "Die Liebe Don Juans zu Doña Inés ist nicht mehr eine primitive Liebeserotik, sondern empfindende menschliche Liebe, die so auch einer höheren Bestimmung fähig ist, seit Don Juan in Doña Inés etwas gesehen hat, was er bei anderen Frauen nicht zu sehen fähig war: ihre Hinwendung zu Gott und das Göttliche in ihr."

<sup>1499</sup> Wie in den bereits analysierten 'romantischen' Dramen vertritt der Vater der Geliebten auch hier die Ehre und das *Antiguo Régimen*.

Ehre und des *Antiguo Régimen* agierenden Vater von doña Inés,<sup>1500</sup> überträgt die Verantwortung für diese Tat dem christlichen Gott und flieht vor der eintreffenden irdischen Justiz.<sup>1501</sup> Der Mord an don Gonzalo aber macht eine Realisierung der Liebe zwischen don Juan und doña Inés im Bereich des Irdischen endgültig unmöglich. Einzig doña Inés erkennt don Juans Wandlung an, denn selbst nach dessen Mord an ihrem Vater, bekennt sie sich – aufgrund ihrer unendlichen Liebe – öffentlich zu ihm:

TODOS. ¡Justicia por doña Inés!  
 INÉS. Pero no contra don Juan.  
 (*Cayendo de rodillas.*) (1, IV/11: 173, 2638f.)

Navas Ruiz (1993: XXVI) umreißt die Einzigartigkeit dieser Antwort innerhalb der spanischen Literaturgeschichte wie folgt<sup>1502</sup>:

Esa respuesta [...] la hace única. Por primera vez en la literatura española, tras el lejano eco de Jimena cidiana, una mujer inocente y dulce tiende la mano al criminal y une su destino al suyo. [...] El amor desplaza al padre [...].

Der Widerstand doña Inés' gegen den eigenen Vater weist über die Rolle anderer 'romantischer' Protagonistinnen hinaus, denn sie löst mit dieser Antwort ihren Konflikt zwischen ihrer Liebe zu don Juan und Ehre, Rache und Familie mit einer bislang unerreichten Radikalität. Diese Worte der doña Inés' beenden den ersten Teil des Dramas und weisen bereits auf das folgende Geschehen sowie den positiven Dramenausgang voraus.<sup>1503</sup>

Als don Juan zu Beginn des zweiten Dramenteils fünf Jahre nach seiner Flucht aus Sevilla dorthin zurückkehrt, muß er erfahren, daß doña Inés in der Zwischenzeit – aus Liebe zu ihm – gestorben ist:

<sup>1500</sup> Damit erscheint don Juan als Gegenentwurf zu don Álvaro, der im ersten Akt des Dramas des Duque de Rivas – ebenfalls in einem Landhaus – den Vater seiner Geliebten verschonen will, ihn jedoch unabsichtlich und unwillentlich tötet. Don Juan dagegen tötet don Gonzalo absichtlich und rebelliert damit gegen die Feudalgesellschaft und die Überbewertung solcher Werte wie Ehre und Rache. Der Bezug zu *Don Álvaro o la fuerza del sino* wird darüber hinaus durch den Eigennamen Calatrava unterstützt. Zugleich aber bemerkt Feal (1984: 46) richtig, daß die Liebenden im *Don Juan Tenorio* zwar gegen die alte Ordnung rebellieren, sie jedoch letztlich nicht umstürzen: "Con todo, el amor no subvierte el orden patriarcal, aunque se encare con él."

<sup>1501</sup> Auch don Luis versperrt der irdischen Realisierung der Liebe zwischen don Juan und doña Inés den Weg. Nach Caldera (1995: 22) "[Luis Mejía y el Comendador de Ulloa; BO] actúan para rechazar otra vez a Don Juan en el abismo de su conducta anterior."

<sup>1502</sup> Zur Figur der doña Inés siehe auch Bearse (1980).

<sup>1503</sup> Cardwell (1995) betrachtet die Liebe zwischen don Juan und doña Inés bereits am Ende des ersten Teils als metaphysische Liebe, die die Ausschweifungen don Juans in der Vergangenheit tilgen soll.





(mehr) gegen die christliche Religion dar, sondern steht eindeutig in Verbindung mit Gott und dem Christentum, wie der Autor selbst bestätigt<sup>1506</sup>:

Yo corregí a Molière, a Tirso y a Byron, hallando el amor puro en el corazón de Don Juan haciendo la apoteosis ese amor a Doña Inés: yo más cristiano que mis predecesores (en Don Juan) saqué a la escena por primera vez el amor tal como lo instituyó Jesucristo. Los demás poetas son paganos: su Don Juan es pagano: sus mugeres no son más que prostitutas: las pasiones de Don Juan no son más que vicios [...]. (zitiert nach Alonso Cortés 1943: 336)

Dementsprechend kann sich der *Panteón* nach der Erlösung der Juans und während der auf der Bühne dargestellten Apotheose der Liebe auf melodramatische Weise in eine von Engeln bevölkerte christliche Paradies-Vision verwandeln:

*(Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a DOÑA INÉS y a DON JUAN, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. DOÑA INÉS cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba que desaparece.)* (2, III/3: 218)

Auf diese eindeutig als Hochzeit – und damit als 'romantischer' Triumph der Liebe im Tod – zu interpretierende Szene folgt die das Drama beschließende Himmelfahrt der Seelen der beiden Liebenden. Diese entschweben als leuchtende Flammen in den Himmel:

*( [...] De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. [...])* (2, III/4: 219)

Dieser Dramenschluß, der einer 'Romantisierung' des Dramenschlusses von Calderóns *La devoción de la cruz* gleichkommt, symbolisiert die vierte und letzte Stufe der Liebe: ihre Erfüllung im Unendlichen, die in anderen Schauspielen der spanischen 'Romantik' stets nur angedeutet wird.<sup>1507</sup> Von diesem Dramenende her betrachtet erscheint Zorrillas Drama deshalb als das 'romantischste' der spanischen 'Romantik', wie auch Caldera (1995: 23) meint:

Si los románticos habían hecho del *amor eterno* su máxima aspiración, tal vez nadie lo haya interpretado con tanto acierto como el autor del *Tenorio*.

<sup>1506</sup> Navas Ruiz (1990: 317) spricht von einer "exaltación del poder divino del amor" und bewertet die Liebe der doña Inés als "un amor de caridad cristiana".

<sup>1507</sup> Denn obwohl Elvira in *Macías* sterbend spricht: "La tumba será el ara donde pronta la muerte nos despose", bleibt die Erfüllung der Liebe Elviras und Macías' in einem paradiesischen Jenseits ungewiß, zumal Elviras Selbsttötung diese Lösungsmöglichkeit vereitelt.

Die Liebe zwischen doña Inés und don Juan läßt sich demnach als eine absolute, 'romantische' Liebe beschreiben – Zorrilla (1880: 171) selbst spricht von einem "amor profundo, único" –, die sich jedoch von der 'romantischen' Form der Liebe, wie sie in anderen Dramen der spanischen 'Romantik' vorherrscht, unterscheidet. So stellt sie keine trovadoreske Liebe dar, denn obwohl doña Inés im Kloster weilt, ist sie Novizin, also noch nicht mit Gott 'vermählt', zumal sie ursprünglich nur bis zur (vereinbarten) Hochzeit mit don Juan im Kloster erzogen werden sollte. Vielmehr geschieht in diesem Drama das – in der 'romantischen' Weltsicht – scheinbar Unmögliche: aus einer von den Vätern vereinbarten Ehe zwischen ihren Kindern<sup>1508</sup> erwächst eine freiwillige, absolute, 'romantische' Liebe.<sup>1509</sup> Erstmals innerhalb der spanischen 'Romantik' befindet sich die 'romantische' Liebe im Einklang mit der christlichen Religion, der sie – nach Meinung der deutschen Frühromantiker – entspringt.<sup>1510</sup> Durch diese Liebeskonzeption wird es Zorrilla möglich, die 'romantische' Liebe auf eine neue, metaphysische Ebene zu heben und damit den Forderungen der Schlegel-Brüder weitestgehend gerecht zu werden.

### 5.6.3 *Mittelalterliche und christliche Mythologie*: Christentum als Religion der Liebe, Kritik des Ehrgesetzes

In Zorrillas Drama, dessen Handlung vom Autor in die Mitte des 16. Jahrhunderts – "[los] últimos [años] del Emperador Carlos V" (72) – verlegt wird, spielen die christliche Religion und das durch das Ehrgesetz repräsentierte Rittertum eine zentrale Rolle.

Wie in anderen 'romantischen' Dramen – *Macías*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Los Amantes de Teruel* – auch, verkörpert der Vater der Geliebten das Gesetz der Ehre. Zorrillas kritische Sicht auf das veraltete Ehrgesetz aber wird in der ironischen Darstellungsweise transparent, die sich in den Worten don Gonzalos spiegelt, der im Kloster vergeblich nach seiner Tochter sucht:

ABADESA.           ¿Dónde vais, comendador?

<sup>1508</sup> In don Juans Liebesbrief an doña Inés heißt es dazu: "Nuestros padres de consuno / nuestras bodas acordaron, / porque los cielos juntaron / los destinos de los dos." (I, III/3: 138, 1660-1663).

<sup>1509</sup> Navas Ruiz (1993: XV) sieht eine mögliche Erklärung für die scheinbare Ironisierung des 'romantischen' Liebesmodells darin, daß das Verbrechen ("Sakrileg") don Juans, doña Inés aus dem Kloster zu entführen, unter den genannten Vorzeichen nicht so groß ausfällt, als daß es nicht von Gott verziehen werden könnte: "[...] se ha evitado el sacrilegio y lo chocante, haciendo a Inés prometida de don Juan y no monja real."

<sup>1510</sup> Vgl. auch Cardwell (1995: 25): "Mientras que en *Don Alvaro* (1835) y en *El Trovador* (1836) el amor Romántico se plantea en conflicto con la religión y con el deber social, el amor de Inés por Don Juan no crea tal conflicto."

GONZALO.        ¡Imbécil!, tras de mi honor,  
que os roban a vos de aquí. (2, III/9: 147, 1906-1908)

Als der Protagonist später auf Knien bei don Gonzalo um die Hand von doña Inés anhält (1, IV/9), wird deutlich, daß dieser den starren Ehrenkodex "con la misma inflexibilidad que en los dramas calderonianos" (Peña 1999: 28) vertritt: "¿Tú su esposo? / Primero la mataré." (1, IV/9: 170, 2544f.). So bleibt don Juan Tenorio schließlich keine andere Wahl, als don Gonzalo, der ihn mit der rhetorischen Frage "¿Y qué tengo yo, don Juan, / con tu salvación que ver?" (1, IV/9: 170, 2554f.)<sup>1511</sup> provoziert, zu töten. Im zweiten, metaphysischen Teil des Dramas muß don Gonzalo für seine Strenge gegen don Juan im Fegefeuer büßen, da Gott seine Seele nur dann erlösen will, wenn es ihm gelingt, don Juans Freundschaft zu erlangen und ihn zum christlichen Glauben zu bekehren.<sup>1512</sup> Dieser Dramenteil, der den jenseitigen Triumph der absoluten Liebe in Szene setzt, führt demnach den starren Ehrbegriff des *Siglo de Oro* bzw. des *Antiguo Régimen*, wie ihn don Gonzalo im ersten Teil vertritt, ad absurdum und macht damit deutlich, daß dieses Ehrgesetz nicht den – unendlichen – Werten der christlichen Religion entspricht.

Auch don Luis, der im ersten Akt noch als *libertino* auftritt, wechselt aufgrund der Tatsache, daß don Juan im Rahmen der neuen Wette beabsichtigt, seine zukünftige Ehefrau doña Ana zu verführen, im zweiten Akt auf die Seite des Ehrgesetzes, da seine eigene Ehre plötzlich unlösbar mit jener doña Anas verbunden ist:

LUIS.        Mi suerte, Pascual, es ésa.  
Que a no ser yo quien me soy,  
y a no dar contigo ahora,  
el honor de mi señora  
doña Ana moría hoy. (1, II/2: 108, 855-859)<sup>1513</sup>

Entsprechend wandelt sich don Luis noch innerhalb des ersten Dramenteils vom rebellischen *libertino* bzw. *burlador* zu einem gesellschaftskonformen *burlado* und schließlich gar zu einem gehörnten Ehemann, der don Juan im vierten Akt zum Duell fordert, um seine Ehre

<sup>1511</sup> Picoche (1992: 47) sieht darin zu Recht "un gravísimo pecado contra la caridad", dessen Folgen don Gonzalo im zweiten Teil des Dramas zu spüren bekommen wird.

<sup>1512</sup> Don Gonzalos Erlösung ist hier also untrennbar mit der Erlösung don Juans verbunden, d.h. Gott sorgt dafür, daß er ein Interesse an der Erlösung des Protagonisten hat und beantwortet damit indirekt don Gonzalos oben zitierte Frage aus Szene 1, IV/9. Demnach wird nicht don Juan dafür bestraft, daß er don Gonzalo getötet hat, sondern dieser muß vielmehr dafür büßen, den Protagonisten abgewiesen zu haben.

<sup>1513</sup> Siehe auch Feal (1984: 38), der zu dem hier zum Ausdruck kommenden Ehrgesetz don Luis' anmerkt: "Es la falsa concepción del honor, entendido no como algo íntimo, sino como anejación a otro – una mujer –, en quien reside entonces la posibilidad de deshonorar al hombre. El honor de ella es también el honor de él."

wiederherzustellen. Don Luis stellt aber keinen ernstzunehmenden Gegenspieler des Protagonisten dar, sondern dient dem Autor vielmehr als Komplementärfigur zu don Juan, die eine andere, dem spanischen Barockdrama nahestehende Lösung der ursprünglichen Verwicklung vorstellt.

In doña Inés löst das von ihrem Vater vertretene Ehrgesetz den typischen Konflikt einer 'romantischen' Protagonistin zwischen Liebe und Ehre aus, der dem Konflikt zwischen Liebe und Familie entspricht<sup>1514</sup> und insbesondere nach dem Erwachen in don Juans *Quinta* transparent wird: "Inés, al despertar en la quinta de don Juan, aparece desgarrada entre el amor y el honor" (Feal 1984: 40). Gleichzeitig aber spürt doña Inés in dieser Situation bereits, daß ihre Liebe zu don Juan stärker ist als alle gesellschaftlichen und familiären Konventionen:

INÉS. [...]
   
¿Que le amo, dices?... Pues bien,
   
si esto es amar, sí, le amo;
   
pero yo sé que me infamo
   
con esa pasión también.
   
Y si el débil corazón
   
se me va tras de don Juan,
   
tirándome de él están
   
mi honor y mi obligación.
   
[...]
   
pues fuerza acaso no tenga
   
si le veo junto a mí. (1, IV/2: 155, 2118-2129)

Bereits am Ende des ersten Dramenteils also siegt in doña Inés die Liebe über Ehre und Familienbande, wie ihre bereits zitierte Reaktion auf den allgemeinen Ruf nach Gerechtigkeit – "TODOS. ¡Justicia por doña Inés!" (1, IV/11: 173, 2638) – belegt: "Pero no contra don Juan." (1, IV/11: 173, 2639).<sup>1515</sup>

Die Kritik an der Ehre als einem veralteten ritterlichen Wert konfrontiert Zorrilla mit einer 'romantischen' Deutung der christlichen Religion als Religion der Liebe. Er zeichnet doña Inés als Ebenbild Marias, die aufgrund ihrer – absoluten – Unschuld fähig ist, den sündigen don Juan durch ihre unendliche Liebe zu erlösen, wie Zorrilla in seinen *Recuerdos* (1880: 168) selbst betont:

Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un génio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios; la creacion de mi doña Inés cristiana: los demás Don Juanes

<sup>1514</sup> So auch Feal (1984: 39), der don Gonzalos Primat der Ehre über die Liebe als "valoración paterna" definiert.

<sup>1515</sup> Siehe Feal (1984: 41): "Con lo que queda claro que el amor, en Inés, se sobrepone al honor."

son obras paganas; sus mujeres son hijas de Vénus y de Baco y hermanas de Priapo; mi doña Inés es la hija de Eva antes de salir del Paraíso; las paganas van desnudas, coronadas de flores y ébrias de lujuria, y mi doña Inés, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva al pecho la cruz de una Orden de caballería.

Damit geht Zorrilla einen bedeutenden Schritt weiter als andere spanischen 'Romantiker' vor ihm: während don Álvaro dem christlichen Glauben am Ende des gleichnamigen Dramas abschwört und freiwillig in die Hölle fährt und in Larras *Macías* am Dramenende bewußt nicht die Rede vom Paradies, sondern von einer Hochzeit im Grabe ist, steigen am Ende des *Don Juan Tenorio* die Seelen der beiden Protagonisten als leuchtende Flammen ins christliche Jenseits auf. Weder wird die christliche Religion in Zorrillas *Don Juan Tenorio* hinterfragt noch die 'romantische' Liebe als eigene Religion über das Christentum gestellt, sondern die christliche Religion, die nicht länger auf der Seite des *Antiguo Régimen* steht, wird – ganz im Sinne der deutschen Frühromantiker – selbst als Religion der Liebe dargestellt.

#### 5.6.4 Historische und nationale Gegenstände: Der spanische Don Juan-Mythos

Zorrilla bezeichnet sein Schauspiel im Untertitel zwar als "drama religioso-fantástico en dos partes" (69), bestimmt aber dennoch im Personenverzeichnis die Koordinaten von Zeit und Raum näher – "*La acción en Sevilla por los años 1545, últimos del Emperador Carlos V*" (72) – und stellt das Drama somit zumindest äußerlich in den Kontext des historischen 'romantischen' Dramas. Während jedoch schon im ersten Teil die Realität und Historizität des Geschehens durch den Karneval und eigene Zeitgesetze<sup>1516</sup> in Frage gestellt werden, spielt der zweite, auf der Grenze von Diesseits und Jenseits angesiedelte, fantastisch-metaphysische Dramenteil ganz und gar außerhalb von Raum und Zeit, so daß Zorrillas *Don Juan Tenorio* nicht als historisches 'romantisches' Drama anzusehen ist.

Die zentrale Figur, don Juan, aber hat bereits vor Zorrillas Schauspiel durch zahlreiche literarische und speziell dramatische Bearbeitungen den Status eines nationalen Mythos inne,<sup>1517</sup> dessen Bekanntheitsgrad durch Zorrillas *Don Juan Tenorio* neue Ausmaße annehmen wird. Hierin wird der nationale Charakter des Dramas deutlich, welches sogar die alljährliche Aufführung der *Comedia* Antonio Vázquez de Zamoras, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de Piedra* (1722), am *día de los difuntos* (Allerheiligen), ablöst und

<sup>1516</sup> Siehe Kapitel 5.6.9.

<sup>1517</sup> Vgl. die Einleitung zu diesem Kapitel.

an diesem Tag bis heute auf zahlreichen spanischen und lateinamerikanischen Bühnen aufgeführt wird und so bis heute als Nationaldrama gilt.<sup>1518</sup>

#### 5.6.5 'Romantische' Melancholie: Der innere Konflikt der doña Inés

Während der Titelheld keine melancholischen Züge trägt, ist seine Geliebte doña Inés – wie andere 'romantische' Protagonistinnen vor ihr – melancholisch gezeichnet. So erwacht eingangs des dritten Aktes in der seit ihrer Kindheit in einem Kloster eingesperrten doña Inés eine unbestimmte, melancholische Sehnsucht nach Freiheit. Durch die Entführung aus dem Kloster erfährt die Freiheitssehnsucht der doña Inés zwar Befriedigung, zugleich aber resultiert daraus ihr Konflikt zwischen Ehre und Liebe, der sich als Spannung zwischen don Gonzalo, ihrem Vater, und don Juan, ihrem Geliebten, konkretisiert.<sup>1519</sup> In Szene 1, IV/2 wird sich die Protagonistin im Gespräch mit Brígida dieses Konfliktes bewußt:

INÉS. [...]
   
Nunca el claustro abandoné,
   
ni sé del mundo exterior
   
los usos: mas tengo honor.
   
Noble soy, Brígida, y sé
   
que la casa de don Juan
   
no es buen sitio para mí:
   
me lo está diciendo aquí
   
no sé qué escondido afán.
   
Ven, huyamos. (1, IV/2: 154, 2086-2094)

Noch in dieser Szene verwandelt sich der innere Widerstreit doña Inés' in einen unerbittlichen Kampf zwischen Liebe und Ehre, in dem zunächst die Ehre die Oberhand behält:

INÉS. [...]
   
¿Que le amo, dices?... Pues bien,
   
si esto es amar, sí, le amo;
   
pero yo sé que me infamo
   
con esa pasión también.
   
Y si el débil corazón
   
se me va tras de don Juan,
   
tirándome de él están
   
mi honor y mi obligación.
   
Vamos, pues; vamos de aquí
   
primero que ese hombre venga;

<sup>1518</sup> Vgl. Weinstein (1967: 119).

<sup>1519</sup> Siehe Feal (1984: 40): "La tensión entre don Juan y el padre [...] es, pues, perceptible. Si el *nombre del padre* sostiene la figura de la ley, el nombre de don Juan simboliza el amor en oposición a tal ley."

pues fuerza acaso no tenga  
si le veo junto a mí. (1, IV/2: 155, 2119-2129)

Am Ende dieses Aktes jedoch, nach dem Tod don Gonzalos durch die Hand des Geliebten, siegt in doña Inés die Liebe zu don Juan, für den sie ebenso Gerechtigkeit fordert wie für sich selbst. Damit stellt sie die Werte der Liebe und Gerechtigkeit über das Ehrgesetz. Obwohl doña Inés ihren inneren Konflikt also zugunsten der Liebe überwindet, verfällt sie aufgrund der Flucht don Juans – "¡Ay! ¿Dó estás, don Juan, que aquí / me olvidas en tan dolor?" (1, IV/11: 173, 2630f.) – erneut in einen melancholischen Zustand. Entsprechend muß don Juan eingangs des zweiten Dramenteils vom Bildhauer erfahren, daß doña Inés aus unstillbarer Sehnsucht nach ihm gestorben ist (vgl. Szene 2, I/2).<sup>1520</sup>

#### 5.6.6 Göttliche Gerechtigkeit statt "blindes Schicksal": Freier Wille und Selbstbestimmung des Individuums

In Zorrillas *Don Juan Tenorio* figuriert das Schicksal – anders als in anderen Schauspielen der spanischen 'Romantik' – nicht als unüberwindbarer Gegenspieler des Protagonisten, sondern wird durch ein christlich determiniertes Schicksal ersetzt, das dem Individuum einen freien Willen und Selbstbestimmung gewährt und deshalb von Navas Ruiz (1993: XXIV) als "destino, a la manera cristiana, como un proceso abierto y reversible, dependiente de la voluntad del individuo" charakterisiert wird. Während der erste Dramenteil die irdische Verstrickung des Protagonisten ins Unendliche darstellt, entspricht der zweite Teil der von Friedrich Schlegel geforderten transzendenten Auflösung.

Insbesondere bis zum vierten Akt des ersten Dramenteils ist das nicht näher bestimmte Schicksal don Juan wohlgesonnen, wie der bereits positiv konnotierte Schicksalsbegriff – *fortuna* – belegt<sup>1521</sup>:

CIUTTI. Mas, ¡qué diablos!, si a su lado  
la fortuna siempre va,  
y encadenado a sus pies

<sup>1520</sup> Der u.a. durch Melancholie motivierte Tod der doña Inés ist freilich notwendig, um im zweiten Teil die Erlösung don Juans inszenieren zu können, wie auch Feal (1984: 47) konstatiert: "Para que el amor triunfe será necesario, no obstante, que Inés muera."

<sup>1521</sup> Ähnlich beschreibt auch don Juan dem Bildhauer eingangs des zweiten Dramenteils sein Verhältnis zum Schicksal (in der dritten Person über don Juan sprechend): "[...] la fortuna / va tras él desde la cuna" (2, I/2: 180, 2777f.).



duerme sumiso el azar. (1, IV/1: 149, 1950-1953)

Entsprechend stehen ihm Schicksal und Zufall auch bei der Verführung doña Anas zur Seite. Zugleich scheint die Liebe – ähnlich wie schon in Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* – schicksalhaft vorherbestimmt zu sein, wie aus dem Brief don Juans an doña Inés erhellt:

INÉS. (Lee.)  
 "Nuestros padres de consuno  
 nuestras bodas acordaron,  
 porque los cielos juntaron  
 los destinos de los dos. [...]" (1, III/3: 138, 1660-1663)

Don Juan befindet sich demnach nicht im Kampf gegen ein feindlich gesinntes Schicksal, gerät aber gegen Ende des ersten Teils in einen Konflikt mit Gott. Ähnlich wie Marsilla in Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* begreift der Protagonist seine Liebe zu doña Inés als gottgewollt und glaubt, daß Gott ihn durch diese Liebe zum christlichen Glauben bekehren will. Diese Überzeugung vertritt er zumindest gegenüber don Gonzalo, als er diesen bittet, seiner Hochzeit mit doña Inés zuzustimmen:

JUAN. Comendador,  
 yo idolatro a doña Inés,  
 persuadido de que el cielo  
 nos la quiso conceder  
 para enderezar mis pasos  
 por el sendero del bien.  
 No amé la hermosura en ella,  
 ni sus gracias adoré;  
 lo que adoro es la virtud,  
 don Gonzalo, en doña Inés. (1, IV/9: 168f., 2494-2503)

Da don Gonzalo diese Bitte jedoch ablehnt und don Juan die Hand seiner Tochter und damit die Bekehrung zum christlichen Glauben verweigert, tötet der Protagonist den Vater seiner Geliebten und überträgt die Verantwortung für diese Tat Gott:

JUAN. Llamé al cielo y no me oyó,  
 y pues su puertas me cierra,  
 de mis pasos en la tierra  
 responda el cielo, y no yo. (1, IV/10: 172, 2620-2623)

Den Konflikt mit Gott überwindet don Juan im zweiten Teil des Schauspiels durch die Unterstützung von doña Inés, die für die Erlösung ihres Geliebten Gott ihre Seele zum Tausch

angeboten hat. Damit bekehrt die Liebe der doña Inés den Protagonisten zum christlichen Glauben und zur Versöhnung mit Gott, die schließlich die Erlösung don Juans und die gemeinsame Himmelfahrt der Seelen der beiden Liebenden ermöglicht.

Zu keinem Zeitpunkt des Dramengeschehens verliert don Juan demnach seinen freien Willen: während er vor der Begegnung mit doña Inés – bewußt – das Leben eines Abenteurers und *libertino* wählt, entscheidet er sich – durch die Liebe doña Inés' geläutert – im Angesicht des Todes dafür, seine Taten zu bereuen:

Si don Juan, ante su fracaso con Inés, escoge el mal, también podrá escoger el arrepentimiento oportunamente. [...] Zorrilla [...] ha superado la singularidad infranqueable de todo destino individual, la ha transcendido, al ligar el desenlace último de dos seres. De este modo, la libertad reemplaza a la fuerza ciega [...]. (Navas Ruiz 1993: XXIV)

Das bedeutet, daß don Juan seinem Schicksal nicht mehr machtlos ausgeliefert ist, wie noch Macías oder Manrique etc., deren einzige Freiheit darin bestand zu sterben, sondern Zorrillas Protagonist bestimmt am Dramenende – mit der Hilfe von doña Inés – selbst über die Erlösung seiner Seele. Auf diese Art und Weise überwindet Zorrilla das die Dramen der spanischen 'Romantik' bestimmende Motiv des feindlichen Schicksals und legt dem Menschen die Fäden seines Geschicks selbst in die Hand, indem er den Schicksalsbegriff im Sinne der deutschen Frühromantiker christlich determiniert:

Zorrilla [...] cree más bien en la capacidad del hombre para trastorcar el destino, como si Dios fuera el espectador de un drama, no su director. (Navas Ruiz 1993: XXIV)

Der Autor ersetzt demnach das blinde Schicksal der griechischen Tragödie durch göttliche Gerechtigkeit, wie Friedrich Schlegel es für das 'romantische' Schauspiel fordert.<sup>1522</sup> Das bestätigt auch Navas Ruiz (1990: 316):

*Don Juan Tenorio* parece, en efecto, la respuesta cristiana a la tragedia pagana del destino tal como la había planteado el duque de Rivas.

#### 5.6.7 *Mikrokosmos: Synthese von Gegensätzen*: Konfrontation von Diesseits und Jenseits

<sup>1522</sup> Diese göttliche Gerechtigkeit weist zugleich über die bei Calderón vorherrschende göttliche Gnade hinaus.

Zorrilla entwirft in seinem Schauspiel einen christlich determinierten Mikrokosmos, der von den Gegensätzen Gott – Teufel, Liebe – Ehre, Leben – Tod und Diesseits – Jenseits geprägt ist. Während im ersten Dramenteil, der ausschließlich in der Sphäre des Diesseits und des Lebens angesiedelt ist, das teuflische Prinzip, das von don Juan vertreten und mit dem göttlichen Prinzip in Gestalt der doña Inés konfrontiert wird, die Ehre, als deren Vertreter don Gonzalo figuriert, und die Liebe zwischen doña Inés und don Juan dominieren, überwiegt im zweiten Teil die Sphäre des Todes und des Jenseits, in welcher das Ehrgesetz außer Kraft gesetzt ist, und schließlich Liebe und Gott triumphieren.<sup>1523</sup>

Die zwei Wetten zwischen don Juan und don Luis machen deutlich, daß der Protagonist das Leben zu Dramenbeginn als ein Spiel betrachtet. Seine erwachende Liebe zu doña Inés aber läßt don Juan die Liebe als eigentlichen und einzigen Wert erkennen, der sogar über das Irdische hinaus ins Unendliche reicht, und führt dazu, daß der Protagonist sich dem christlichen Glauben annähert. Das Gesetz der Ehre verhindert zwar eine Realisierung der Liebe im Bereich des Irdischen, die letzten Worte von doña Inés, die den ersten Dramenteil beschließen, deuten jedoch den Triumph der absoluten Liebe jenseits des Todes bereits an. Die Dominanz des Lebensprinzips wird in diesem ersten Teil sowohl durch den karnevalistischen Rahmen des ersten Aktes als auch die Rolle der Zeit veranschaulicht.<sup>1524</sup>

Im zweiten Teil dominieren der Tod und die christliche Jenseitsvorstellung über das Leben: im ersten Akt sind don Juan und der Bildhauer die einzigen Lebenden zwischen den zahlreichen den *Panteón* der Familie Tenorio<sup>1525</sup> bevölkernden Steinstatuen. Das Gros der Figuren aus dem ersten Dramenteil ist während don Juans fünfjähriger Abwesenheit gestorben, so auch doña Inés sowie don Diego, der Vater des Protagonisten. Im weiteren Handlungsverlauf begegnet don Juan lediglich zwei lebenden Figuren des ersten Dramenteils, Avellaneda und Centellas. Der Antagonismus von Leben und Tod bietet dem Autor aber auch die Möglichkeit, mit dem Gegensatz zwischen Realität und Wunderbarem zu spielen: indem er tote Menschen und Steinstatuen sprechen läßt bzw. zum Leben erweckt (vgl. bes. die Szenen 2, I/4 u. II/1,2),<sup>1526</sup> verwischt er die Grenzen zwischen den beiden gegensätzlichen Welten und hebt das

<sup>1523</sup> Schon Peers (1954, II: 283) beschreibt "el contraste entre las escenas mundanas, realistas y brillantes de la parte I con las sombrías y fantásticas de la parte II."

<sup>1524</sup> Zu der durch die erneuerte Frist determinierten Zeit im ersten Dramenteil siehe die Kapitel 5.6.8 und 5.6.9.

<sup>1525</sup> Diese Konfrontation von Leben und Tod erinnert an den *Panteón* der Familie Morosini in Martínez de la Rosas *La Conjuración de Venecia, año de 1310*, wo den Lebenden – Laura und Rugiero – ebenfalls steinerne Statuen gegenüberstehen. Nach Picoche (1985: 105) stellt der Friedhof zwar einen beliebten 'romantischen' Schauplatz dar, der in den spanischen Dramen der 'Romantik' tatsächlich aber nur selten gewählt wird.

<sup>1526</sup> Siehe dazu don Juans Monolog in Szene 2, I/5.

Dramengeschehen auf eine fantastische Ebene. Vor diesem christlich-fantastischen Hintergrund verwandelt sich der diesseitige *Panteón* als Ort des Todes und der Trauer am Dramenende in einen jenseitigen, paradiesischen Garten, den der Autor als synästhetische Vision des christlichen Jenseits mit Blumen und Engeln inszeniert.<sup>1527</sup> Parallel zu dieser Verwandlung der Außenwelt – der Friedhof wird zum Paradies – erfolgt die Erlösung don Juans sowie der im Fegefeuer harrenden Seelen.

Mittels der unterschiedlichen Antagonismen stellt Zorrilla in seinem Schauspiel die als heterogen empfundene Wirklichkeit symbolisch dar, ohne die Realität dabei auf kostumbristische Weise abzubilden. Mit dem zweiten Dramenteil, der das irdische 'Chaos' metaphysisch erhellt, verleiht er seinem Schauspiel eine christlich konnotierte kosmologische Weltsicht.<sup>1528</sup> Am Dramenende werden die verschiedenen Gegensätze auf einer metaphysischen Ebene aufgehoben, indem Liebe und Gott über Ehre und Teufel sowie das christliche Jenseits über das Diesseits triumphieren.

#### 5.6.8 *Priorität des Gefühls*: Spannung und Dynamik im ersten Teil vs. emotionale Wirkung und Statik im zweiten Teil

Im ersten Dramenteil überwiegt eindeutig die Spannung: hervorzuheben sind die Masken und die spektakuläre Auswertung der Wette zwischen don Juan und don Luis im ersten, die von enormem Zeitdruck geprägten Vorbereitungen für die Verführung doña Anas und die Entführung doña Inés' im zweiten sowie die Konfrontation don Juans mit don Gonzalo und don Luis im vierten Akt. Dennoch enthält auch dieser Teil Szenen, denen eine stark emotionale Wirkung eingeschrieben ist, wie doña Inés' Lektüre des Briefes von don Juan (Szene 1, III/3) und das fast gleichzeitige Erscheinen des Protagonisten im Kloster (Szene 1, III/4), der Dialog der Liebenden in der *escena del sofá* (Szene 1, IV/3)<sup>1529</sup> sowie don Juans kniend vorgebrachte Bitte, doña Inés heiraten zu dürfen (Szene 1, IV/9).

<sup>1527</sup> Damit findet Zorrilla am Ende seines Dramas Bilder für das eigentlich Undarstellbare, für das Unendliche, das Jenseits, das vor *Don Juan Tenorio* innerhalb der spanischen 'Romantik' nicht vor Augen geführt, sondern stets nur angedeutet wird. Die Dramen von Larra, García Gutiérrez und Hartzenbusch verweisen zwar auf das Unendliche, ohne dieses aber christlich zu determinieren oder gar auf der Bühne darzustellen. Zum Schluß des *Don Juan Tenorio* siehe auch Kapitel 5.6.14.

<sup>1528</sup> Hier nähert sich das Drama den theoretischen Vorstellungen der Schlegel-Brüder stark an. Siehe Kapitel 2.7.

<sup>1529</sup> Zum Gespräch der beiden Liebenden bemerkt Casaldueiro (1975: 141) treffend: "El diálogo puede condensarse y se condensa en una palabra que no comporta ninguna notación intelectual, que es toda sentimiento y expresión; si alude a algo o a alguien se le desposee de su significado para que no sea nada más que puro sonido, aire, el alma en los labios."

Besondere Spannung und Dynamik aber erhält dieser Teil des Schauspiels aufgrund der ihm immanenten eigenen Zeitrechnung, die in den folgenden Versen auf den Punkt gebracht wird:

JUAN. [...]
   
a las nueve en el convento;
   
a las diez, en esta calle. (1, II/12: 130, 1432f.),

und zu der Zorrilla (1880: 169) später selbstkritisch bemerkt:

Estas horas de doscientos minutos son exclusivamente propias del reloj de mi D. Juan.

Der zweite Teil des Schauspiels hingegen enthält zwar ebenfalls einige spannende Szenen, zielt aber in seiner Gesamtheit auf das Gefühl, zumal die Zeit hier über weite Teile hinweg stillzustehen scheint, wodurch die Dimension des Unendlichen und der Ewigkeit angedeutet wird. Primär spannend erscheinen in diesem Dramenteil das bedrohlich und unheimlich wirkende Eintreffen der Steinstatue don Gonzalos bei dem von don Juan gegebenen Abendmahl in Szene 2, II/2, die das Erscheinen don Juans in der Klosterzelle von doña Inés im ersten Dramenteil parodiert (1, III/3), sowie die letzten Augenblicke des Lebens von don Juan, die durch die letzten Körner der Sanduhr symbolisiert werden<sup>1530</sup> und über Rettung bzw. Untergang des Protagonisten entscheiden. Eine emotionale Wirkung dagegen ist in erster Linie den sowohl kontemplativen als auch reflexiven Monologen don Juans (Szenen 2, I/3 u. 5, II/3 u. III/1) und dem Auftreten übernatürlicher Erscheinungen und lebender und sich später in Rauch auflösender Statuen immanent sowie der synästhetischen Metamorphose des *Panteóns* in einen paradiesischen Garten und dem als *Tableau vivant* inszenierten Schlußbild des Dramas, in welchem die Seelen der Liebenden symbolisch als Flammen in den Himmel aufsteigen.

Das Drama weist demzufolge ein ausgeglichenes Verhältnis von Spannung und Gefühl, Dynamik und Statik auf, wobei der erste Teil die dynamische Finalstruktur des Dramas betont, während im zweiten die Einzelszene höher bewertet wird.

#### 5.6.9 Organische Form: Überwindung des 'romantischen' Formexperiments

<sup>1530</sup> Vgl. die ähnliche Funktion der Sanduhr im letzten Akt von Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia*. Siehe Kapitel 5.1.

Mit seinem *Don Juan Tenorio* beendet Zorrilla die Formexperimente der spanischen 'Romantik', indem er dieses Drama ausschließlich in Versen verfaßt und nicht wesentlich gegen die neoklassizistische Doktrin der drei Einheiten verstößt.

Das – auf der Bühne dargestellte – Dramengeschehen spielt ausschließlich in Sevilla und Umgebung, wobei der Handlungsort stets nur zwischen den einzelnen Akten wechselt. Auch die Einheit der Zeit bleibt in den einzelnen Teilen des Dramas, die jeweils weniger als 24 Stunden umfassen, gewahrt, während zwischen den zwei Dramenteilen fünf Jahre verstreichen.<sup>1531</sup> Dieser Zeitsprung aber wird durch die Zweiteilung des Dramas, die eine stärkere Zäsur darstellt als die Akteinteilung, gerechtfertigt. Insbesondere im ersten Teil des Dramas grenzt die Fülle von Handlungen und Ereignissen innerhalb einer recht kurzen Zeitspanne ans Unwahrscheinliche, wie der Autor rückblickend selbst einräumt:

La unidad de tiempo está *maravillosamente* observada en los cuatro actos de la primera parte de mi *D. Juan*, y tiene dos circunstancias especialísimas; la primera es milagrosa: que la acción pasa en mucho ménos tiempo del que absoluta y materialmente necesita; la segunda, que ni mis personajes ni el público saben nunca qué hora es. (Zorrilla 1880: 170)<sup>1532</sup>

Gerade von dieser atemberaubenden Geschwindigkeit des Geschehens, die don Juan von Anfang an als 'übermenschlichen' Helden erscheinen läßt, aber geht die Faszination des Dramas aus. Gleichzeitig setzt der karnevalistische Rahmen des ersten Aktes die Gesetze der Realität außer Kraft und mildert so die Unwahrscheinlichkeit dieser Szenen. Die Einheit des Interesses liegt im Charakter des Titelhelden begründet, denn die beiden Teile des Dramas widmen sich der Bekehrung und Erlösung don Juans durch – unendliche – Liebe.

Durch die Bewahrung der drei Einheiten kehrt Zorrilla mit seinem *Don Juan Tenorio* zur Form des klassischen Dramenmodells zurück und überwindet damit in gewisser Weise die 'romantische' Revolution auf dem Terrain der dramatischen Form.<sup>1533</sup>

<sup>1531</sup> Aus dieser zeitlichen Struktur des Dramas resultiert die das Geschehen determinierende Dynamik (insbesondere im ersten Dramenteil): "La acción se concentra en dos noches para conseguir el máximo de dinamismo, impidiendo todo hueco o vacío escénico, subrayando algo esencial al personaje: su formidable dinamismo" (Ruiz Ramón 1992: 330).

<sup>1532</sup> Hier wie in allen folgenden Zitaten aus Zorrillas *Recuerdos del tiempo viejo* wird die Rechtschreibung der Ausgabe von 1880 beibehalten.

<sup>1533</sup> Zorrilla selbst hat an seinem Drama immer wieder gerade die Sprengung des Zeitlimits kritisiert und deshalb gegen das Drama bzw. für eine *refundición* der ersten Fassung plädiert. Die Gründe für die harte Kritik des Autors an seinem erfolgreichsten Drama aber mögen vor allem darin zu suchen sein, daß er selbst die Rechte an dem Stück billig verkauft hat und deshalb an dessen herausragendem Erfolg finanziell nicht beteiligt war. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß Zorrilla nach seiner Rückkehr aus Mexiko (1866) zwar in seiner Heimat als Dichter gefeiert wurde,

Das Versschema des Dramas orientiert sich an einfachen und populären literarischen Gattungen und leistet damit seinen Beitrag zu dem überaus großen Erfolg des Schauspiels<sup>1534</sup>.

En efecto, el drama en cuestión es un muestrario de esos ingredientes externos y efectistas que componen la sonoridad populachera de poesía primitiva: encabalgamientos, repeticiones, ripios, todo al servicio de una rima y ritmo enfáticos y rebuscados, propios de esa poesía de la eterna niñez, que siempre se recuerda con nostalgia. (Peña 1999: 36f.)<sup>1535</sup>

Das Außergewöhnliche des Dramas aber liegt in seiner Zweiteilung: der erste, von Dynamik und einer Fülle von Ereignissen geprägte Teil mit seinen vier Akten beinhaltet im wesentlichen die irdischen Vergehen don Juans und steht in der Tradition der *comedia de capa y espada*, enthält aber auch Versatzstücke des spanischen 'romantischen' Dramas, während der zweite, metaphysische Teil, der mit übernatürlichen Erscheinungen einhergeht, wie sie das spanische 'romantische' Drama bis dahin nicht kennt, in drei Akten die Erlösung des Protagonisten thematisiert und in erster Linie das Genre des *auto sacramental* reflektiert.<sup>1536</sup> Die beiden Teile weisen eine Reihe von Entsprechungen, Parallelen und Spiegelungen auf,<sup>1537</sup> wie sie bspw. zwischen der Gasthausszene des ersten Aktes und dem Finale im *Panteón* existieren.<sup>1538</sup> Beide Szenen repräsentieren ein – symbolisches – Gericht: im Gasthaus Buttarellis tagt ein irdisches Gericht, welches darüber befindet, wer von den beiden Wettgegnern die ein Jahr zuvor geschlossene Wette gewonnen hat. Das Publikum wird von den Einwohnern Sevillas verkörpert, unter denen sich auch Freunde und Bekannte der Wettgegner befinden. Am Dramenende hingegen, das der Autor in den von don Juans Vater errichteten *Panteón* verlegt, konfrontiert Zorrilla seinen Protagonisten mit dem Jüngsten Gericht, welches über die Rettung bzw. Verdammung don Juans entscheidet. Dabei sind die Geister bzw. Schatten der einstigen Opfer don Juans als 'Publikum' zugegen.

Die einzelnen Akte des Dramas tragen – ähnlich wie García Gutiérrez' *El Trovador* –

---

aber weiterhin in sehr ärmlichen Verhältnissen leben mußte. In der Forschung wird deshalb nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Zorrillas Selbstkritik in seinen *Recuerdos del tiempo viejo* nicht zuviel Wert beizumessen ist (vgl. Picoche 1992; Navas Ruiz 1993).

<sup>1534</sup> Zum Versschema vgl. Peña (1999: 33f.).

<sup>1535</sup> Peers (1954, II: 283) lobt insbesondere "la irresistible melodía de su verso fluido y ágil", während Picoche (1992: 76) das Schauspiel gar für ein lyrisches Drama hält: "El drama se presenta, pues, como una obra lírica en que el ritmo, la estrofa, la rima y la música tienen una importancia decisiva."

<sup>1536</sup> So auch Peña (1999: 30). Caldera (2001: 184) interpretiert den ersten Teil des Dramas als Darstellung des Menschlichen bzw. Irdischen ("a lo humano"), während der zweite Teil das Göttliche ("a lo divino") symbolisiert.

<sup>1537</sup> Vgl. auch Briesemeister (1988: bes. 251) sowie Peña (1999: bes. 32).

<sup>1538</sup> Eine weitere Parallele zwischen beiden Dramenteilen ist darin zu sehen, daß don Juan eingangs der beiden Teile jeweils nach längerer Abwesenheit nach Sevilla zurückkehrt.

eigene Titel, die ihnen nach Briesemeister (1988: 251f.)<sup>1539</sup> eine "allegorisch-paradigmatische Bedeutung" verleihen, das Stück in den Kontext der 'Romantik' stellen<sup>1540</sup> und der Gattung des Romans annähern.

Insgesamt läßt sich die zum Klassischen tendierende Form des Dramas als organisch bezeichnen, denn während der im Irdischen angesiedelte erste Teil mit einer an Atemlosigkeit grenzenden Geschwindigkeit einhergeht, zeichnet sich der zweite, metaphysische Teil – mit Ausnahme der Sanduhr-Szene – durch einen auf das Unendliche verweisenden Stillstand der Zeit aus. Zugleich aber beendet Zorrilla mit seinem *Don Juan Tenorio* die Formexperimente der spanischen 'romantischen' Dramatik.

#### 5.6.10 *Pittoresk: Synästhetische Integration verschiedener Künste: Sprachspiel, Geräuschkulisse, Bühnenbilder*

Wenngleich Zorrillas Schauspiel eine weitaus geringere Anzahl an Bühnenbildern bietet als *Don Álvaro o la fuerza del sino* oder *El Trovador* und diese zudem weniger spektakulär erscheinen, ist dem Drama doch eine überaus pittoreske und – wie zu zeigen sein wird – theatralische Wirkung eigen.

Im ersten Teil, der ohne spektakuläre Bühnenbilder auskommt,<sup>1541</sup> besitzen die durch die Zeit des Karnevals legitimisierten Maskierungen der Figuren eine bereits aus *La conjuración de Venecia* bekannte pittoreske Ausstrahlung,<sup>1542</sup> die durch den Kunstgriff des Theaters auf dem Theater ergänzt und verstärkt wird (Szene 1, I/12).<sup>1543</sup> Hauptsächlich aber liegt das pittoreske Element in diesem Dramenteil insbesondere auf der sprachlichen Ebene, wie das rein verbal ausgetragene Duell der beiden Wettgegner don Juan und don Luis in Szene 1, I/12, das von Briesemeister (1988: 253) als "unerhörter Überbietungsschaukampf in Worten" bezeichnet wird,

<sup>1539</sup> Briesemeister (1988: 251) schreibt: "Die einzelnen Akte erhalten durch die für die Dramen ungewöhnliche Voraussetzung von Überschriften oder Motti im gedruckten Text eine allegorisch-paradigmatische Bedeutung, ja sie werden dadurch gleichsam zu Emblembildern gemacht, die aus dem dramatischen Spiel entstehen."

<sup>1540</sup> Wie bereits in Kapitel 5.4.8 angemerkt, liegt der Ursprung dieser Tradition vermutlich in Victor Hugos *Hernani*.

<sup>1541</sup> Abgesehen vom zweiten Akt spielt der erste Teil ausschließlich in Innenräumen, von denen Gasthaus und Kloster allerdings als pittoresk und 'romantisch' klassifiziert werden können. So auch Sánchez (1974: 22): "Las descripciones de la decoración – la hostería de Butarelli, el exterior de la casa de Doña Ana, la celda de Doña Inés, la quinta de Don Juan – son sumamente parcas, y poco sugieren el cuadro; pocos son también los efectismos de luz y de sonido."

<sup>1542</sup> Auch don Juan Tenorio betritt – wie die meisten Protagonisten spanischer Dramen der 'Romantik' – die Bühne zunächst maskiert und inkognito.

<sup>1543</sup> Siehe auch Feal (1984: 35f.), der treffend formuliert: "La *cena* se transforma en *escena*." Die Masken der *dramatis personae* unterstützen mit Feal (1984: 36) deren "carácter de actores" zusätzlich.



eindrucksvoll belegt.<sup>1544</sup> Auch zum Erreichen seiner Ziele, der Verführung doña Anas und Entführung doña Inés', setzt don Juan bewußt und spielerisch die Mehrdeutigkeit der Sprache ein,<sup>1545</sup> wie der folgende Dialog mit Lucía, der Vertrauten doña Anas, verdeutlicht<sup>1546</sup>:

LUCÍA. ¿Qué queréis, buen caballero?  
 JUAN. Quiero.  
 LUCÍA. ¿Qué queréis? Vamos a ver.  
 JUAN. Ver.  
 LUCÍA. ¿Ver? ¿Qué veréis a esta hora?  
 JUAN. A tu señora.  
 LUCÍA. Idos, hidalgo, en mal hora;  
 ¿quién pensáis que vive aquí?  
 JUAN. Doña Ana Pantoja, y  
*quiero ver a tu señora.*  
 LUCÍA. ¿Sabéis que casa doña Ana?  
 JUAN. Sí, mañana.  
 LUCÍA. ¿Y ha de ser tan infiel ya?  
 JUAN. Sí será.  
 LUCÍA. ¿Pues no es de don Luis Mejía?  
 JUAN. ¡Ca! Otro día.  
 Hoy no es mañana, Lucía:  
 yo he de estar hoy con doña Ana,  
 y si se casa mañana,  
*mañana será otro día.* (1, II/11: 127f., 1366-1385)

Diese *Ovillejos*-Strophen bestechen vor allem durch die sprachspielerische Komponente in der Rede don Juans, die dessen Überlegenheit unterstreicht, zugleich aber auch den spielerischen Charakter der geplanten Verführung doña Anas durch den Protagonisten zum Ausdruck bringt.<sup>1547</sup> Sánchez (1974: 22) bezeichnet den Dialog zwischen Lucía und don Juan – wie andere Dialoge des Schauspiels auch – als:

[...] producto de una relación especial entre los personajes. Sus ritmos responden al juego verbal entre contrarios; la polimetría surge precisamente de estos diversos encuentros.

Weitere Szenen, die ebenfalls die Sprache ins Zentrum rücken, sind doña Inés' Lektüre des von don Juan verfaßten Liebesbriefes (Szene 1, III/3), Brígidas doppeldeutige Erklärung der

<sup>1544</sup> Vgl. auch Sánchez' (1974: 23) Beurteilung der Rede don Juans: "[...] lejos de ser una aria musical, su discurso es un ejemplo de gozada autodramatización."

<sup>1545</sup> Vgl. auch den Dialog zwischen don Juan und Brígida in Szene 1, II/9.

<sup>1546</sup> Sánchez (1974: 22) erkennt, daß die Kommunikationsstruktur des Dialogs mit dem Tempospiel harmonisiert und beide die Theatralität des ersten Dramenteils determinieren: "[...] el diálogo refleja este mismo ritmo y fluye siempre sin detenerse, ya con entonación musical, ya como el caos de una catarata."

<sup>1547</sup> In Szene 1, II/6 verwendet Zorrilla dieselbe Strophenform für ein Gespräch zwischen doña Ana und don Luis, ohne aber einer der beiden Figuren die Rolle des Überlegenen zuzuweisen.

Entführung von doña Inés aus dem Kloster (Szene 1, IV/2)<sup>1548</sup> sowie die bereits gewürdigte *escena del sofá* (Szene 1, IV/3), in der don Juan das Bühnenbild selbst zu entwerfen scheint:

[...] don Juan, basándose en la realidad que le rodea, 'crea' su propia escenografía, la que le conviene, y ésta no es ya un decorado concreto y estable, sino algo sugestivo, fluido, cambiante, precisamente porque toma forma en las mentes de Don Juan, de Doña Inés y en la nuestra. (Sánchez 1974: 22)

Da dieser Teil des Dramas mittels der Sprache, die der Protagonist auf die unterschiedlichste Art und Weise einzusetzen und zu manipulieren weiß,<sup>1549</sup> die Gewitztheit und Intelligenz don Juans in den Vordergrund rückt, spielen die Bühnenbilder hier eine Nebenrolle. Die pittoreske Wirkung des ersten Dramenteils aber liegt nicht ausschließlich auf der sprachlichen Ebene, sondern wird auch durch eine effektvolle Geräuschkulisse erreicht, welche beide Teile des Dramas determiniert. Im ersten Teil spielt sie im Rahmen der Entführung der doña Inés aus dem Kloster eine zentrale Rolle: das Glockenläuten – (*Se oyen dar las ánimas.*) (1, III/3: 141) – signalisiert Brígida die vereinbarte Ankunft don Juans, auf die sie ihre Herrin 'vorbereitet', indem sie die Geräusche des sich nähernden Eindringlings wie folgt kommentiert<sup>1550</sup>:

BRÍGIDA.	Silencio, doña Inés:
	¿no oís pasos?
INÉS.	¡Ay! ahora
	nada oigo.
BRÍGIDA.	Las nueve dan.
	Suben..., se acercan... Señora...
	Ya está aquí.
INÉS.	¿Quién?
BRÍGIDA.	Él.
INÉS.	¡Don Juan! (1, III/3: 142, 1767-1771)

Im letzten Akt des ersten Teils, der in der am Guadalquivir gelegenen *Quinta* don Juans spielt, werden sowohl die Ankunft don Luis', don Gonzalos und schließlich der Soldaten als auch die Flucht des Protagonisten durch Geräusche dramatisch dargestellt:

JUAN. [...] *(Se arroja por el balcón, y se le oye caer en el agua del río, al mismo tiempo que el ruido de los remos muestra la rapidez del barco en que parte, se oyen golpes en las puertas de la habitación [...].)*" (1, IV/10: 172f.)

<sup>1548</sup> Sánchez (1974: 23) spricht von "una escenificación dramática que ha de engatusar a la joven".

<sup>1549</sup> Siehe Sánchez (1974: 23): "Efectismos, muy parecidos a aquellos del 'Don Álvaro', es lo que Don Juan elabora con palabras."

<sup>1550</sup> Der Dramentext läßt den Leser allerdings im Unklaren darüber, ob diese Geräusche tatsächlich hörbar sind oder von Brígida nur suggeriert werden, da er keinen auf die angesprochenen Geräusche bezogenen Nebentext enthält.

Der zweite Teil des Dramas hingegen lebt geradezu von seinen Bühnenbildern, die von steinernen Statuen, welche die Opfer don Juans symbolisieren,<sup>1551</sup> bevölkert werden. Bereits das Eröffnungsbild dieses Teils verweist in seiner Detailliebe, seiner Bildtiefe – der Ausblick in die Ferne reicht bis zum Horizont – und seiner pittoresken Ausstrahlung auf das erste Bühnenbild des *Don Álvaro o la fuerza del sino*:

*Panteón de la familia Tenorio.—El teatro representa un magnífico cementerio, hermo­seado a manera de jardín. En primer término, aislados y de bulto, los sepulcros de don Gonzalo Ulloa, de doña Inés y de don Luis Mejía, sobre los cuales se ven su estatuas de piedra. El sepulcro de don Gonzalo a la derecha, y su estatua de rodillas; el de don Luis a la izquierda, y su estatua también de rodillas; el de doña Inés en el centro, y su estatua de pie. En segundo término otros dos sepulcros en la forma que convenga; y en el tercer término y en puesto elevado, el sepulcro y estatua del fundador don Diego Tenorio, en cuya figura remata la perspectiva de los sepulcros. Una pared llena de nichos y lápidas circuye el cuadro hasta el horizonte. Dos llorones a cada lado de la tumba de doña Inés, dispuestos a servir de la manera que a su tiempo exige el juego escénico. Cipreses y flores de todas clases embellecen la decoración, que no debe tener nada de horrible. La acción se supone en una tranquila noche de verano, y alumbrada por una clarísima luna. (2, I: 175)*

Der Auftritt der im weiteren Handlungsverlauf sprechenden und sich bewegenden Steinfiguren spiegelt die maskierte Menge im Gasthaus des Buttarelli (1, I) und repräsentiert zugleich die Ebene des Metaphysischen bzw. Übernatürlichen, wie Ruiz Ramón (1992: 331f.) treffend formuliert:

Este segunda parte transcurre en dos planos que se entrecruzan y confunden sus fronteras: el plano de la sobrerrealidad [...] y el plano de la conciencia, siendo las apariciones signo de ambos. Zorrilla ha mixtificado con teatral genialidad ambos planos, y es esa mixtificación la que da toda su eficacia y su poder escénico a esta segunda parte.

Im Finale des Dramas verwandelt sich dieses Bühnenbild in ein biblisches Paradies<sup>1552</sup>, das als Hintergrund des pittoresk gestalteten *Tableau vivant* dient, welches das Drama beschließt<sup>1553</sup>:

<sup>1551</sup> Wie Briesemeister (1988: 257) richtig anmerkt, geht es im zweiten Dramenteil um die Konfrontation don Juans mit seinen (irdischen) Taten sowie "auf metaphysischer Ebene um persönliche Verantwortung und Rechtfertigung".

<sup>1552</sup> Siehe Briesemeister (1988: 261): "Die Apotheose der Schlussszene erfüllt eine Symphonie von Licht, Farben und Wohllauten, die das 'Reich der Schatten' auflöst." Der von Briesemeister gebrauchte Begriff vom "Reich der Schatten" läßt sich zum einen auf die konkrete Situation im *Panteón*, in der die Geister der Opfer don Juans als Schatten präsent sind, beziehen, zum anderen aber auch auf das in der 'romantischen' Weltanschauung als Schattenreich bezeichnete Diesseits, welches dem wahren Leben jenseits des Todes – im Unendlichen – gegenübersteht.

<sup>1553</sup> Sánchez (1976: 43) sieht in diesem Schlußbild des Dramas "an extravagant example of nineteenth-century *cursilería* at its worst".

*(Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a DOÑA INÉS y a DON JUAN, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. DOÑA INÉS cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece.)* (2, III/3: 218)<sup>1554</sup>

Anders als im ersten Dramenteil, in dem die Sprache dominiert, arbeitet der Autor nun also mit den Künsten der Pantomime – sich bewegende steinerne Statuen –, der Malerei und der Musik.

Die allmähliche Annäherung der von don Juan zum Essen eingeladenen Steinstatue don Gonzalos in Szene 2, II/1 parodiert don Juans Ankunft im Kloster aus dem ersten Dramenteil (1, III/3), indem sie diese ins Groteske steigert. Während des gemeinsamen Abendessens don Juans mit den ebenfalls geladenen Gästen Centellas und Avellaneda werden diese drei sowie don Juans Bediensteter Ciutti von scheinbar näherkommenden, gespenstisch anmutenden Geräuschen irritiert, ja terrorisiert:

*(Mientras beben se oye lejos un aldabonazo, que se supone dado en la puerta de la calle.)*  
 [...]
   
CIUTTI. *(Asomando por la ventana.)*  
 A nadie se ve.  
 ¿Quién va allá? Nadie responde.  
 [...]
   
*(Llaman otra vez más recio.)*  
 [...]
   
¡Pardiez!  
 A nadie veo, señor.  
 [...]
   
*(Llaman otra vez, y se oye un poco más cerca.)*  
 [...]
   
*(Vuelven a llamar más cerca.)*  
 [...]
   
*(Vuelven a llamar más cerca.)*  
 [...]
   
*(Llaman a la misma puerta de la escena, fondo derecha.)*  
 [...]
   
*(Llaman fuerte, fondo derecha.)*  
 JUAN. ¡Señores! ¿A qué llamar?  
 Los muertos se han de filtrar  
 por la pared; adelante.  
*(La estatua de DON GONZALO pasa por la puerta sin abrirla, y sin hacer ruido.)* (2, II/1: 200-203)<sup>1555</sup>

<sup>1554</sup> Diese melodramatisch anmutende Verwandlung des Bühnenbildes erscheint als eine Herausforderung an die technischen Möglichkeiten der Theaterpraxis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sánchez (1974: 22) bemerkt zur Szenerie des zweiten Dramenteils: "No sólo domina en este final la escenografía – angelitos, flores y perfumes, música dulce y lejana – sino un gusto chabacano en el cual, después de todo, el fino artista que era el Duque de Rivas no podía caer."

<sup>1555</sup> Die Parallele zu don Juans Eindringen ins Kloster wird auch darin deutlich, daß Centellas und Avellaneda – wie doña Inés – ohnmächtig werden. Der Grund dafür liegt allerdings in der Fantastik dieser Szene – für don Juan bleibt bis zuletzt unentscheidbar, ob es sich um eine Geistererscheinung, einen Scherz oder eine Halluzination handelt. Vgl.

Diese Art und Weise, Geräusche einzusetzen, steigert die Spannung dieser Szene ins Unermeßliche und gibt dem Dramengeschehen eine unheimliche und groteske Wirkung.

Während das Verhältnis zwischen Protagonist und Dekoration im ersten Teil des Schauspiels von don Juan dominiert und determiniert wird – "el actor' se torna escenógrafo" (Sánchez 1974: 23) –, schüchtern die aufgrund ihrer metaphysischen Dimension übermächtigen Bühnenbilder des zweiten Aktes den Protagonisten ein und verwirren ihn gleichzeitig.

Zorrilla erreicht in seinem *Don Juan Tenorio* also auf verschiedenen Ebenen eine pittoreske Wirkung: auf der sprachlichen Ebene, durch die Einbeziehung von mehr oder weniger spektakulären Bühnenbildern und der Pantomime sowie durch die Gestaltung einer dramatisch-theatralischen Geräuschkulisse.

#### 5.6.11 "Drastisch": Rhetorik und Effekt: Drastische Sprache, drastische Szenen und drastische Geschwindigkeit

Die bereits im vorangegangenen Kapitel angesprochenen Aspekte der Rhetorik, des Sprachwitzes und des Karnevals sowie die Einbeziehung von Musik, Malerei und Pantomime führen dazu, daß dem Schauspiel eine als drastisch zu bezeichnende Wirkung eignet.<sup>1556</sup> Als besonders drastische Momente lassen sich die Wettabrechnung in Szene 1, I/12, die gegenseitige Verhaftung der Wettgegner (Szene 1, I/14, 15), das rhetorische Geplänkel don Juans mit Brígida und Lucía (Szene 1, II/9, 11), die Entführung doña Inés' aus dem Kloster (Szene 1, III/4), die *escena del sofá* (Szene 1, IV/3), die Ermordung von don Gonzalo und don Luis (Szene 1, IV/10) sowie die unheimliche Annäherung der Statue don Gonzalos (Szene 2, II/1), die durch die Sanduhr symbolisierten letzten Augenblicke don Juans und das abschließende *Tableau vivant* des Schauspiels hervorheben.<sup>1557</sup> Der pittoresken Gestaltung des Schauspiels ist demnach eine drastische bzw. effektvolle Wirkung immanent. Zudem ist der Behandlung der Zeit, aus der im ersten Dramenteil die unglaubliche Geschwindigkeit des Dramengeschehens resultiert, eine

---

auch die ähnliche Behandlung der Geistererscheinung in Zacharias Werners Schauspiel *Wanda, Königin der Sarmaten* (siehe Kapitel 3.4).

<sup>1556</sup> Siehe auch Picoche (1992: 68), der die *teatralidad* des Schauspiels wie folgt umreißt: "[El espectador; BO] no olvida ni un momento que está en el teatro, pero que se trata de un teatro de grandísimo valor y de insospechable riqueza."

<sup>1557</sup> Da diese Szenen bereits in Kapitel 5.6.10 ausführlich dargestellt und besprochen worden sind, soll an dieser Stelle eine Aufzählung der 'drastischsten' Elemente des Dramas genügen.

überaus drastische Wirkung eigen.<sup>1558</sup>

#### 5.6.12 *Mischung tragischer und komischer Elemente*: Tendenz zur *Commedia dell'arte* und Spiel im Spiel

Insbesondere der erste Teil des Dramas nähert sich aufgrund zahlreicher komischer Szenen und Figuren der Komödie an und tendiert dabei stark zum Genre der *Commedia dell'arte*.<sup>1559</sup> Entsprechend verkörpern die Dienerfiguren Ciutti, Brígida und Lucía komische Figuren, stehen damit aber zugleich in der Tradition der spanischen *Gracioso*-Figur.<sup>1560</sup> Ihre Auftritte, die das typische Tempospiel der *Commedia dell'arte*, die Situationskomik einzelner Szenen und die Wortakrobatik des Protagonisten<sup>1561</sup> ergänzen – erinnert sei an die Dialoge don Juans mit Brígida und Lucía im zweiten Akt (1, II/9, 11) –, erhalten insbesondere die ersten beiden Akte einen komödienhaften Charakter. Der Wirt Buttarelli, der wie Ciutti italienischer Herkunft ist<sup>1562</sup> und das Geschehen aus seiner Sicht kommentiert, sowie das Duo Avellaneda und Centellas – mit Briesemeister (1988: 253) zwei traditionelle Komödientypen – komplettieren Zorrillas Aufgebot an komischen Personen.

Der Gasthausszenerie des ersten Aktes ist durch das 'In-Szene-Setzen' des Treffens der beiden Wettgegner als Theater auf dem Theater – mit vorhergehender Platzreservierung, Publikum, Applaus etc. – von vornherein eine komödienhafte Struktur eingeschrieben. Die Wiederholung bestimmter Momente und Szenen – die erneute Wette zwischen don Juan und don Luis, die durch die Wette zwischen Avellaneda und Centellas gedoppelt wird, die inszenierte Verhaftung des jeweiligen Gegenspielers zuerst durch don Luis und im nächsten Moment durch don Juan (1, I/14,15) sowie die sprachliche Wiederholung des Geschehens der ersten beiden Szenen in der Erzählung Buttarellis (1, I/11: 87f.) – verstärkt die komische Wirkung noch, so daß dieser Akt auch eine Komödie eröffnen könnte. Während der zweite Akt die komödienhafte Tendenz mit

<sup>1558</sup> Vgl. Kapitel 5.6.9.

<sup>1559</sup> Zur *Commedia dell'arte* vgl. LWR (64f.).

<sup>1560</sup> Siehe auch Picoche (1992: 65), der Brígida für die komische Figur des Dramas hält: "Brígida es la figura literaria y teatral, que forma un efecto artístico de claroscuro e introduce en la obra uno de los necesarios elementos cómicos." Für Peña (1999: 28) dagegen zählt insbesondere Lucía – "la criada clásica, materialista e infiel, que vende a su ama al primer brillo de oro" – zum traditionellen Komödien-Inventar, während Reyna Tapia (1980: 70) den komischen Charakter Ciuttis hervorhebt: "He is derived from the traditional *gracioso*, who at best was gay, witty, and even tragicomical, supplying the realistic or cynical counterpoint which enhanced the theme of the central or major character."

<sup>1561</sup> Zur Sprachgewitztheit don Juans siehe Kapitel 5.6.10.

<sup>1562</sup> Diese kann als zusätzlicher Hinweis auf die Gattung der *Commedia dell'arte* gedeutet werden.

den für die Gattung typischen Intrigen fortsetzt, schlägt die Stimmung ab dem dritten Akt ins Tragische um, denn mit dem Auftreten von doña Inés verlieren don Juans Absichten ihren spielerischen Charakter: das neu entdeckte Gefühl der – wahren – Liebe verändert ihn, seine Verhaltensweisen und seine Zielsetzung. Bis zum Ende des ersten Teils folgen nur noch vereinzelt komische Szenen, wie das Gespräch zwischen Ciutti und Brígida im Beisein der ohnmächtigen doña Inés (1, IV/1:148-150), bevor dieser Dramenteil in sein tragisch anmutendes Ende – don Juans Morde an don Gonzalo und don Luis, die die irdische Erfüllung der Liebe zwischen doña Inés und don Juan vereiteln – mündet. Der erste Teil des Dramas stellt demnach eine gelungene und überaus effektvolle Mischung komischer und tragischer Elemente dar.

Der zweite, auf einer metaphysischen Ebene angesiedelte Dramenteil dagegen nähert sich der Komödie durch das erneute Auftreten von Centellas, Avellaneda und Ciutti nur leicht an, während die Handlung an sich weder tragisch noch komisch wirkt, sondern zum Erhabenen neigt.<sup>1563</sup> Auch das Dramenende ist weder der Komödie noch der Tragödie eindeutig zuzuordnen: zwar rettet doña Inés don Juan in letzter Sekunde, so daß der Protagonist seine eigene Seele sowie die Seelen von doña Inés und seinen Opfern aus dem Fegefeuer erlösen kann; eine für die Komödie typische Familienzusammenführung aber bleibt aus.<sup>1564</sup>

#### 5.6.13 "Poetische Oper". Tendenz zur Oper: Die Opernstruktur des zweiten Dramenteils

Der Don Juan-Stoff ist bereits vor 1844 von Mozart und da Ponte erfolgreich als Oper – *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) – bearbeitet worden. Schon E.T.A. Hoffmann bezeichnet dieses Werk, das sich bis heute weltweit großer Beliebtheit erfreut, als "Oper aller Opern".<sup>1565</sup>

Der erste Teil des Dramas macht sich gerade die Möglichkeiten des gesprochenen Dramas zunutze, indem der Autor hier einerseits mit der Mehrdeutigkeit von Sprache und Sprachwitz arbeitet und andererseits eine äußerst dynamische Finalstruktur zugrunde legt. Einige eher statisch wirkende Szenen aber, insbesondere diejenigen, die sich der Liebe zwischen doña Inés und don Juan widmen – der Monolog doña Inés' in Szene 1, III/2, doña Inés' Lektüre des Liebesbriefes von don Juan im Beisein Brígidas (1, III/3) sowie die *escena del sofá* (1, IV/3) –

<sup>1563</sup> Entsprechend läßt sich das Auftreten der steinernen Statue don Gonzalos im zweiten Akt aufgrund der unheimlichen bzw. fantastischen Wirkung als grotesk bestimmen.

<sup>1564</sup> Zum Dramenende siehe Kapitel 5.6.14.

<sup>1565</sup> Hoffmann (1993: 90).

aber tendieren ansatzweise zur Oper und verweisen in dieser Eigenschaft bereits auf den zweiten Dramenteil, welcher in seiner Gesamtheit der Gattung der Oper verwandt ist. Diesem Teil des Schauspiels ist aufgrund seiner statischen Grundstruktur, die mit einer großen Selbständigkeit der Teile einhergeht, sowie in Anbetracht seiner metaphysischen Erhabenheit, des starken und zum Teil kontrastiv geprägten Symbolgehaltes, der Einbeziehung eindrucksvoller Bühnenszenen und dem melodramatisch anmutenden Schlußbild eine starke Tendenz zur Oper immanent.<sup>1566</sup>

Der von Zorrilla im Jahre 1877 vorgelegten Opernfassung seines Dramas zur Musik von Nicolás Manent<sup>1567</sup> mit dem Titel *Don Juan Tenorio: Zarzuela en tres actos y siete cuadros* dagegen ist allerdings kein Erfolg beschieden.<sup>1568</sup>

#### 5.6.14 *Auflösung*: Apotheose der 'romantischen' Verklärung

Genaugenommen enthält das Drama aufgrund seiner Zweiteilung zwei Dramenaufösungen, wobei das Ende des ersten Dramenteils jedoch durch den Schluß des zweiten Teils aufgehoben wird.

Der erste Teil mündet in den "fracaso del amor terrenal" (Caldera 2001: 189) und symbolisiert das Friedrich Schlegelsche Modell des Untergangs, wenngleich die letzten, von doña Inés gesprochenen Worte eine gewisse Offenheit und Hoffnung signalisieren und somit auf den zweiten Dramenteil vorausweisen. Der Untergang der Liebenden und ihrer Liebe im Bereich des Irdischen entspricht im wesentlichen dem für das spanische 'romantische' Drama typischen Dramenausgang.<sup>1569</sup>

Der als die eigentliche Auflösung zu deutende Ausgang des zweiten Teils entspricht dem letzten, mit "Misericordia de Dios, y apoteosis del Amor" überschriebenen Akt des Schauspiels, in welchem der Protagonist sich auf Einladung der Statue don Gonzalos im *Panteón* einfindet, der sich kurz nach der Ankunft don Juans in die schauerliche Zwischenwelt des Fegefeuers

<sup>1566</sup> Mandel (1963: 467) kritisiert den melodramatischen Charakter des Schauspiels und bezeichnet es deshalb – kritisch – als Oper: "The fact is that Zorrilla's work is full of the melodrama, the cheap spiritual flights, the sentimentalities, and the scenic crowding that all but killed the theatre in the nineteenth century. It is opera more than play."

<sup>1567</sup> Laut Adams (1965: 7) hat Manent die Musik ursprünglich für eine Oper mit dem Titel *Convidado de piedra* verfaßt, deren Aufführung Zorrilla verhindert hat, um eine eigene Opernversion zu schreiben: "[...] he adapted his play to the music evidently composed for the *Convidado de piedra*."

<sup>1568</sup> Die Uraufführung der Oper findet am 31. Oktober 1877 im *Teatro de la Zarzuela* in Madrid statt. Nach den üblichen acht Vorstellungen aber wird sie abgesetzt und ist heute dem Vergessen anheimgefallen. Siehe dazu Adams (1965) sowie Peña (1999: 23f., Anm. 21).

<sup>1569</sup> Auch wenn im *Don Álvaro* des Duque de Rivas eine vergleichbare Szene – die Ermordung des Vaters der Protagonistin durch den Geliebten – am Dramenbeginn (Ende des ersten Aktes) steht.



verwandelt:

[JUAN] [*l*]lama al sepulcro del COMENDADOR.—Este sepulcro se cambia en una mesa que parodia horriblemente la mesa en que cenaron en el acto anterior DON JUAN, CENTELLAS y AVELLANEDA.—En vez de guirnaldas que cogían en pabellones sus manteles, de sus flores y lujoso servicio, culebras, huesos y fuego, etc. (*A gusto del pintor.*) Encima de esta mesa aparece un plato de ceniza, una copa de fuego y un reloj de arena.—Al cambiarse este sepulcro, todos los demás se abren y dejan paso a las osamentas de las personas que se suponen enterradas en ellos, envueltas en sus sudarios. Sombras, espectros y espíritus pueblan el fondo de la escena.—La tumba de DOÑA INÉS permanece.) (2, III/1: 213)

Die Statue don Gonzalos erklärt don Juan, daß seine (Lebens)Frist endgültig abgelaufen sei – die Körner der Sanduhr symbolisieren die letzten Augenblicke seines Lebens – und er sich an der Schwelle zur ewigen Verdammnis oder Erlösung befindet. Hinter der Szene läuten die Glocken zur Totenmesse don Juans, der – so die Statue des *Comendador* – in dem nächtlichen Duell von Centellas getötet worden sein soll.<sup>1570</sup> Zwischen Hölle und Himmel stehend, entscheidet sich don Juan im letzten Augenblick für Gott, indem er die Hand der Statue, die ihn in die Hölle reißen will, ausschlägt, auf die Knie fällt und Gott um Vergebung für seine irdischen Taten bittet: "¡Señor, ten piedad de mí!" (2, III/2: 217, 3769). Im gleichen Augenblick öffnet sich das Grab der doña Inés, und diese verkündet die Erlösung der Seele don Juans<sup>1571</sup>:

INÉS. [...]
   
La voluntad de Dios es:
   
de mi alma con la amargura
   
purifiqué su alma impura,
   
y Dios concedió a mi afán
   
la salvación de don Juan
   
a pie de la sepultura. (2, III/3: 218, 3780-3785)

Die Liebe und Reinheit doña Inés' vermag es demnach – im Sinne des 'romantischen' Erlösungsmotives<sup>1572</sup> –, die Seele des schuldig gewordenen Geliebten zu erlösen, weshalb die von Zorrilla erfundene Figur der doña Inés, vom Dramenende her gesehen, 'romantischer' wirkt als der Protagonist und Titelheld des Schauspiels.<sup>1573</sup> Durch ihre Worte scheint sich Gott selbst

<sup>1570</sup> Damit befindet sich don Juan, ähnlich wie F. Schlegels Clara in *Alarcos*, in jener Zwischenwelt zwischen Leben und Tod. Siehe auch Picoche (1992: 53f.): "El cuerpo de don Juan queda tendido en una callejuela de Sevilla, pero su espíritu vaga por otra parte, y presenciamos este momento situado entre la vida y la muerte."

<sup>1571</sup> Siehe auch Feal (1984: 46): "El duelo por el alma de don Juan se entabla entre Inés y el Comendador, y es ella la que triunfa."

<sup>1572</sup> Vgl. auch Gnüg (1993: 141).

<sup>1573</sup> Doña Inés erscheint als die konsequente Fortführung der Figur der Clara in F. Schlegels *Alarcos*, die zwar Gott um die Erlösung ihres Gatten bittet, jedoch anders als Zorrillas Inés (noch) nicht reüssiert. Zu F. Schlegels *Alarcos* siehe Kapitel 3.3.

zu artikulieren, denn sie bringen die Trauermusik und die Totenglocken zum Verstummen, lassen die Skelette in ihre Gräber und die Statuen auf ihre Plätze zurückkehren und lösen schließlich die abschließende Metamorphose des Bühnenbildes aus, in der sich der *Panteón* in ein Paradies und das Grab der doña Inés in ein *lecho de flores* verwandeln.<sup>1574</sup>

Die beiden Liebenden erretten einander demnach gegenseitig – doña Inés hat für don Juan im Fegefeuer gebüßt, und don Juan erlöst ihre Seele, indem er sich zu doña Inés und seiner Liebe zu ihr und damit zu Gott und dem christlichen Glauben bekennt, seine irdischen Taten bereut und Gott um Vergebung bittet<sup>1575</sup> – und ihre Seelen entschweben gemeinsam in die höheren Sphären des christlichen Paradieses<sup>1576</sup>:

(Cae DON JUAN a los pies de DOÑA INÉS, y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música. Cae el telón.)  
(2, III/4: 219)<sup>1577</sup>

Dieses *Tableau vivant*-ähnliche Schlußbild,<sup>1578</sup> das an die christliche Malerei des (europäischen) Mittelalters erinnert und von Musik begleitet wird, also wiederum verschiedene Sinne des Publikums gleichzeitig anspricht, geht über alle vorangegangenen Dramenenden der spanischen 'Romantik' hinaus, in denen zwar die 'romantische' Liebe ebenfalls im Tod triumphiert, die metaphysische Pointe der Wiedergeburt jedoch lediglich vage angedeutet wird. Zorrillas Dramenschluß überwindet gleichsam alle vorherigen Auflösungen der spanischen 'romantischen'

<sup>1574</sup> Vgl. die zeitgenössische Kritik an dem mit mehreren Metamorphosen einhergehenden Dramenende in dem bereits mehrfach zitierten *Laberinto*-Artikel (zitiert nach Alonso Cortés 1943: 333): "No podemos dar iguales alabanzas al desenlace y final del drama, convertido en un juego de linterna mágica con la aparición de tanto difunto y prolongado mucho más de lo justo, hasta tocar con aquella superabundancia de transformaciones en los excesos de las comedias de magia, hechas para divertir al vulgo en los días de Carnaval."

<sup>1575</sup> Die Diskussion um die theologischen Grundlagen der unerwarteten Rettung don Juans soll hier nicht aufgenommen werden. Peña (1999: 44) zumindest hält die Erlösung des Protagonisten durch die "idea de la contrición o gracia santificante" theologisch für gerechtfertigt. Aymerich (1963: 1) deutet die letzten Worte des Protagonisten als "declaración de la doctrina sobrenatural que encierra [el drama]", wie sie bereits in den *comedias* des *Siglo de Oro* üblich sind.

<sup>1576</sup> Schon Feal (1984: 47) weist darauf hin, daß der Triumph der Liebe und die Rettung don Juans unlösbar miteinander verbunden sind.

<sup>1577</sup> Gies (1995: 93) sieht in diesem Dramenende einen *golpe de teatro*, der die von ihm aufgezeigte Feuermetaphorik der Liebe zwischen doña Inés und don Juan auf eine neue Ebene erhebt: "[...] Zorrilla termina la obra con un juego mágico y con una acotación que convierte las llamas infernales que han amenazado carbonizar a todas las personas de la obra en dos *llamas* que ascienden hacia el Cielo, almas transformadas en fuego divino." Vgl. auch Mandels (1963: 467) Kritik: "This is the finale of Goethe's *Faust* reduced to puerility. *Das ewig Weibliche* is now embodied in a Victorian Pure Maiden for whom Don Juan melts into adolescent worship."

<sup>1578</sup> Cardwell (1995: 40) deutet das Schlußbild des Dramas wie folgt: "Éste es el símbolo perfecto del amor purificado, asexual, platónico, símbolo de unión y armonía [...]."

Dramatik, indem es sich diese aus kritischer Distanz einverleibt.<sup>1579</sup> Somit läßt sich die Auflösung des *Don Juan Tenorio*, welche das Friedrich Schlegelsche Modell der Verklärung kongenial realisiert, zugleich als – symbolisches – Schlußbild der Epoche des 'romantischen' Dramas in Spanien deuten.<sup>1580</sup> Während sich der Duque de Rivas, García Gutiérrez und andere Autoren bewußt *gegen* eine verklärende Auflösung à la Calderón und Friedrich Schlegel entscheiden – keinem der früheren 'romantischen' Protagonisten wäre der Satz "¡Señor, ten piedad de mí!" über die Lippen gekommen –,<sup>1581</sup> kann Zorrilla ebenso bewußt zur christlichen Verklärung zurückkehren und dem Publikum im *Don Juan Tenorio* erstmals die Erfüllung der absoluten 'romantischen' Liebe in einem christlich konnotierten Jenseits vor Augen führen, wie auch Caldera (2001: 193) bekräftigt:

El tema del amor imposible se ha superado colocándolo en el mundo sobrenatural, donde además amor y muerte pueden por fin convivir serenamente y donde el mito romántico del amor eterno ha encontrado su más genial realización.<sup>1582</sup>

Diese neue Stufe der Realisierung der 'romantischen' Liebe setzt mit Navas Ruiz (1993: XXVII) zugleich einen Schlußpunkt unter die "visión trágica de las grandes creaciones románticas españolas", indem es sie überwindet.<sup>1583</sup> Während die absolute Liebe in den früheren spanischen 'romantischen' Dramen einen Affront gegen die Gesellschaft symbolisiert, dient sie im *Don Juan Tenorio* dazu, die – konservative – Ordnung wiederherzustellen. Zu diesem Schluß kommt auch Molho (1995: 220):

---

<sup>1579</sup> So erkennt Sánchez (1976: 43) in Zorrillas Dramenschluß eine verklärende Variante der Auflösung in Larras *Macías*, da der Autor das Motiv des gemeinsamen Liebestodes als Hochzeit aufgreift.

<sup>1580</sup> Es ist jedoch erneut darauf hinzuweisen ist, daß ein solches Ende nur in der zeitlichen Distanz zu den ersten Schauspielen der spanischen 'Romantik' möglich erscheint, da die politische Situation im Spanien des Jahres 1844 eine völlig andere ist als zehn Jahre zuvor. Vgl. auch Navas Ruiz (1990: 318): "Es interesante notar que esta solución salvadora ha obligado a Zorrilla a modificar una serie de elementos presentes también en *Don Álvaro* en un sentido más humano, más liberal, como reflejando la actitud mucho más progresista de la sociedad española de 1844 en relación a la de diez años antes salida del absolutismo y en plena guerra civil."

<sup>1581</sup> Siehe auch Gies (1980: 344), der Zorrillas Schauspiel als 'Verrat' an der spanischen 'Romantik' deutet: "This brave resignation or strong confrontation with God and willing acceptance of death becomes a hallmark of Spanish Romantic drama. There is even a turning away from God, no longer viewed as a potential source of kindness and mercy, but rather as an enemy, a 'jailer' or 'executioner' who is rejected." Navas Ruiz (1990: 317) betont die Bedeutung der christlichen Religion für die unterschiedlichen Dramenausgänge: "Don Álvaro, tan bueno, se condenó por su falta de confianza en Dios, por su falta de fe; don Juan, tan malo, se salvó porque amó, porque nunca desesperó."

<sup>1582</sup> Casaldueiro (1975: 148) dagegen erkennt in diesem Dramenende eine Tendenz zum *Sentimentalismo*: "La apoteosis de Zorrilla tan esfumada y vaga es la solución sentimental al mundo romántico."

<sup>1583</sup> Siehe weiter Navas Ruiz (1993: XXVII): "Su *Don Juan* responde a las víctimas del odio, la represión y la venganza con un mensaje a la vez político y ético: el fin de las estatuas o el Antiguo Régimen, el desafío a la autoridad caprichosa, la libertad de elegir destino y dueño del corazón, la fuerza irresistible del amor cuyas leyes nacen del individuo y no de la sociedad, la solidaridad humana."

Il est dans la récupération du mythe par l'ordre sexuel catholique: le salut de Don Juan ne signifie pas autre chose. L'amour qui lie Don Juan à Doña Inés a pour seule fonction d'établir un pont imprévisible entre un garnement représentatif d'un esprit de rébellion (qu'il est aisé d'emprunter au diable), et la norme familiale instituée. [...]  
[...] l'union posthume et miraculeuse de Don Juan et de Doña Inés n'est-elle pas le modèle du mariage réparateur?

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß Zorrillas *Don Juan Tenorio* in mehrfacher Hinsicht den Schlußpunkt der Ära des 'romantischen' Dramas in Spanien darstellt.<sup>1584</sup> So nimmt der Autor zahlreiche Motive des spanischen 'romantischen' Dramas auf, verändert sie und führt sie im zweiten Dramenteil zu einer neuen, christlich determinierten Auflösung, die sich der Dramenpoetik der deutschen Frühromantik und damit dem historischen *Romanticismo*-Diskurs annähert.<sup>1585</sup> Insbesondere die Schicksalskonzeption entspricht im *Don Juan Tenorio* stärker der der Schlegel-Brüder als jener früherer Schauspiele der spanischen 'Romantik'. Gleichzeitig beendet Zorrilla mit seinem zur Form des geschlossenen Dramas tendierenden *Don Juan Tenorio* die Formexperimente der 'romantischen' Dramatik.

Die Neuerungen, die eine Klimax der spanischen 'romantischen' Dramatik darstellen und zugleich auf ein zukünftiges spanisches Drama vorausweisen, sind wesentlich auf die neuen politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten im Spanien der 1840er Jahre zurückzuführen, und spiegeln sich mit Gies (1982: 550) in der Entwicklung, die Zorrillas don Juan-Figur in den zwei Teilen des Schauspiels durchläuft:

El cambio del primer don Juan, revolucionario liberal, en el segundo, tradicional y conservador, refleja la transformación política que tiene lugar en la España de esa década [...]: el triunfo moderado y la liquidación del liberalismo doctrinario.

Die 'romantische' Rebellion gegen die Ordnung der Gesellschaft mündet bei Zorrilla in die Anerkennung und Wiederherstellung dieser Ordnung.<sup>1586</sup>

Zorrillas Schauspiel nimmt also insofern eine Sonderstellung innerhalb der spanischen 'romantischen' Dramatik ein, als es sich von bestimmten Prämissen der spanischen 'Romantik'

<sup>1584</sup> Mit Gies (1994: 134) ist hinzuzufügen: "This is not to say that there would not be 'Romantic' plays written after 1844 [...], but the impulse of Romantic rebellion had, by the mid-1840s, been superseded by a middle-class need to see itself and its interests more accurately reflected on the stage."

<sup>1585</sup> Ähnliches meint Reyna Tapia (1980: 57), wenn er schreibt: " [...] [the drama; BO] corresponds more to the Baroque period than to French Romanticism."

<sup>1586</sup> Vgl. auch Molho (1995: bes. 220-222).

entfernt, im Sinne der frühromantischen Dramenpoetik aber ein 'romantisches' Drama darstellt.

Die Tatsache, daß der *Don Juan Tenorio* Zorrillas in Spanien bis heute das bekannteste spanische 'romantische' Drama darstellt, ist allerdings primär dem darin bedienten Don Juan-Mythos geschuldet und liegt nicht ursächlich darin begründet, daß es das 'romantischste' Drama der spanischen 'Romantik' vorstellt.

## Resümee

Das Ergebnis des typologischen Vergleichs zwischen den ausgewählten Dramen der spanischen 'Romantik' und der deutschen frühromantischen Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels fällt überraschend positiv aus. Die mit Blick auf die tabellarische Darstellung der Ergebnisse (vgl. Anhang 3) plastisch werdende Anzahl der Analogien übersteigt die anfänglichen Erwartungen deutlich.

So realisieren die spanischen Dramatiker in ihren 'romantischen' Schauspielen – mit Ausnahme des vor allem unter formalen Aspekten als Übergangsdrama zu bewertenden Schauspiels *Macías* von Mariano José de Larra – insbesondere die Kriterien *Synthese von Gegensätzen* und *pittoresk* sowie 'romantische' Liebe und *historische und nationale Gegenstände* auf nahezu kongeniale Weise:

- Die untersuchten Schauspiele stellen jeweils eine Art *Mikrokosmos* dar, indem sie Gegensätzliches miteinander konfrontieren bzw. verbinden und einen umfassenden Ausschnitt der als heterogen empfundenen Wirklichkeit präsentieren, wie es der Duque de Rivas in seinem *Don Álvaro* wohl am gelungensten vor Augen führt.
- Zudem ist den Schauspielen, die die Poesie in einer großen Anzahl spektakulärer Bühnenbilder mit den Künsten der Malerei, Plastik, Architektur etc. verbinden und Musik in die dramatische Darstellung einbeziehen, eine überaus *pittoreske* Wirkung immanent.<sup>1587</sup>
- Die das zentrale Thema der Dramen verkörpernde Liebe erscheint – zumeist infolge unterschiedlicher Positionen der Liebenden innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie –

<sup>1587</sup> Vgl. auch Dowling (1994), der gerade "the picturesque mode" als das zentrale Merkmal des spanischen und lateinamerikanischen 'romantischen' Dramas herausstellt. Diese Ansicht wird durch die Ergebnisse des typologischen Vergleichs bestätigt.

im Bereich des Irdischen unrealisierbar, verweist in ihrer 'romantischen' Absolutheit aber auf eine Verwirklichung jenseits des Todes – im Unendlichen – und erhält dadurch einen utopischen bzw. visionären Charakter. Die Unvereinbarkeit von 'romantischer' Liebe und dem die Gesellschaft symbolisierenden *Antiguo Régimen* bestimmt dabei den dramatischen Konflikt insbesondere der weiblichen Hauptfiguren.

- Auch die innerhalb der Forschung einvernehmlich artikulierte Meinung, das bevorzugte Genre des spanischen 'romantischen' Schauspiels sei das *historische* Drama, wird durch den typologischen Vergleich bestätigt – lediglich Zorrillas explizit als *drama religioso-fantástico* bezeichnete Schauspiel stellt eine Ausnahme dar.<sup>1588</sup> Zudem weisen die analysierten Dramen, abgesehen von der in Italien spielenden *Conjuración de Venecia*, eine mehr oder weniger starke *nationale* Tendenz auf; sowohl Zorrillas *Don Juan Tenorio*, das bis heute als spanisches Nationaldrama gilt, als auch den Schauspielen Larras und Hartzenbuschs liegen nationale Mythen zugrunde.

Auch die Aspekte *zentraler Charakter*, 'romantische' *Melancholie*, *Priorität des Gefühls*, "drastisch" sowie *Mischung komischer und tragischer Bestandteile* werden von allen spanischen Schauspielen zumindest ansatzweise dramatisch umgesetzt:

- So läßt sich konstatieren, daß innerhalb der spanischen 'romantischen' Dramen in der Regel ein aufgrund seiner gesellschaftlichen Außenseiterrolle als Rebell gegen die etablierte Ordnung und die feudale Gesellschaft auftretender Protagonist agiert, dessen Herkunft im Dunkeln liegt, der sich aber durch eine *nobleza de corazón* auszeichnet. Diesem steht eine aktiv in das Handlungsgeschehen eingreifende weibliche Figur zur Seite, die in *Macías* und *Los amantes de Teruel* sogar eine zweite Protagonistenrolle erhält.
- Die melancholische Grundstimmung der Dramen liegt fast immer in den weiblichen Charakteren begründet, die – stärker als die rebellischen Protagonisten – in einen Konflikt zwischen Familie und Liebe bzw. Liebe und Ehre geraten und ihrem inneren Kampf in sentimentalischen Monologen Ausdruck verleihen, die innere Zerrissenheit aber letztlich – und sei es im Tod – zugunsten der absoluten Liebe überwinden.
- Indem die spanischen Dramen im Kontext der synästhetischen Einbeziehung anderer

---

<sup>1588</sup> Während das historische Ereignis bei Martínez de la Rosa aber noch im Zentrum des Geschehens steht, bildet die kostumbristisch gestaltete Historie in den späteren 'romantischen' Dramen nur noch den Hintergrund der ins Zentrum gerückten Liebesgeschichte. Vgl. schon Ojeda Escudero (1997: 232f.).

Künste die Handlungslogik vernachlässigen und das Einzelne höher bewerten als das Ganze, steigern sie die emotionale Wirkung einzelner Bilder und Szenen, die durch die Integration rhetorischer und theatralischer Mittel oftmals zum *Drastischen* tendiert. Auch diesen Aspekt erfüllt Duque de Rivas' *Don Álvaro* beispielhaft.

- Eine *Mischung komischer und tragischer Elemente* hingegen findet sich nicht in allen Schauspielen. Während *Don Álvaro* und *Don Juan Tenorio* diese Mischung am eindrucksvollsten vorführen, enthalten *Macías* und *El Trovador* gar keine komischen Szenen oder Elemente.

Dagegen werden die Kriterien *christliche und mittelalterliche Mythologie*, *organischer Formbegriff*, *Tendenz zur Oper* sowie *Auflösung* nur von einem Teil der analysierten Dramen im Sinne der frühromantischen Dramenpoetik realisiert:

- Christentum und Mittelalter bilden in den analysierten Schauspielen den mythologischen Hintergrund des Dramengeschehens, wobei Ehre und Rache als Gegenspieler der 'romantischen' Protagonisten auftreten und demnach – anders als im spanischen Barockdrama – kritisch bewertet werden. Die christliche Religion ist – vorzugsweise in Gestalt von Klostermauern und -zellen – in der Mehrzahl der Dramen omnipräsent, wird aber mit dem *Antiguo Régimen* assoziiert und weitestgehend durch die Religion der Liebe überwunden bzw. ersetzt – insbesondere in *Macías*, *El Trovador* und *Los amantes de Teruel*<sup>1589</sup> –, so daß ihre Funktion in erster Linie darin besteht, dem Schauspiel eine pittoreske und effektvolle Kulisse zu verleihen.
- Die Aufgabe der klassischen bzw. neoklassizistischen Form zugunsten eines *organischen Formbegriffs*, die zum Teil mit der von den Schlegel-Brüdern gewünschten Mischung von Vers und Prosa einhergeht, wird – abgesehen von *Macías* – zumindest teilweise dramatisch umgesetzt.
- Die Nähe der ausgewählten Schauspiele zur *Oper* wiederum manifestiert sich in Verdis Opernversionen *Il trovatore* (1853) und *La forza del destino* (1862), die den beiden zentralen Dramen der spanischen 'Romantik' weltweiten Ruhm eingebracht haben. Aber auch Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* sowie der zweite Teil des *Don Juan Tenorio*

---

<sup>1589</sup> Eine Ausnahme bildet Zorrillas Schauspiel, in welchem die 'romantische' Liebe ganz im Sinne der deutschen Frühromantiker mit der christlichen Religion zusammenfällt und don Juan sich mit seiner Liebe zu doña Inés auch zum christlichen Galuben bekennt.

weisen deutliche Tendenzen zur Gattung der dramatischen Oper auf.<sup>1590</sup>

- In der *Dramenauflösung* realisiert die Mehrzahl der Schauspiele das Friedrich Schlegelsche Modell der Versöhnung, mit einer partiellen Tendenz zur Verklärung, während Don Álvaro untergeht und nur Zorrillas *Don Juan Tenorio* in die von Friedrich Schlegel favorisierte 'romantische' Verklärung mündet.<sup>1591</sup>

Die insbesondere von Friedrich Schlegel entworfene Vorstellung des Schicksals als *göttliche Gerechtigkeit* aber wird nur von José Zorrilla adäquat umgesetzt: don Juan kann trotz seiner irdischen Untaten am Dramenende erlöst werden – seine Seele fährt als Flamme in den Himmel auf. Während *La Conjuración de Venecia* und *Los amantes de Teruel* ebenfalls eine Tendenz zu dieser christlich konnotierten Schicksalskonzeption aufweisen, beherrscht in den übrigen analysierten Dramen ein den 'romantischen' Rebellen feindlich gesinntes Schicksal das Geschehen, das letztlich dazu führt, daß die Protagonisten am Dramenende sterbend untergehen. Am deutlichsten manifestiert sich dieser für die spanische 'Romantik' typische Schicksalsbegriff, der sich einerseits auf den Einfluß Victor Hugos und der französischen 'romantischen' Dramatik, andererseits auf die gesellschaftlichen und politischen Umstände im Spanien der 1830er Jahre zurückführen läßt, in dem Schauspiel des Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. In dieser eigenen Schicksalskonzeption ist der Hauptunterschied der spanischen 'romantischen' Dramatik zur frühromantischen Dramenpoetik zu sehen.

Es läßt sich demnach resümieren, daß die Schauspiele der spanischen 'Romantik' die praktische Umsetzung der frühromantischen Dramenpoetik der Schlegel-Brüder vorführen, dabei jedoch eine eigene Schicksalskonzeption vertreten. Mit Blick auf die formalen Charakteristika – *organischer Formbegriff, Mischung von komischen und tragischen Elementen, synthetische Integration verschiedener Künste und Tendenz zur Oper* – kommen Duque de Rivas' *Don Álvaro o la fuerza del sino* und García Gutiérrez' *El Trovador* den Vorstellungen der Schlegels am nächsten, während sich Zorrilla mit seinem *Don Juan Tenorio* formal bereits von der 'Romantik' entfernt, sich dafür aber inhaltlich der deutschen Dramenpoetik annähert und als einziger die frühromantische Schicksalskonzeption realisiert. Damit bestätigt die vorliegende Untersuchung die in der Forschung immer wieder hervorgehobene Sonderposition des *Don Juan Tenorio* innerhalb der spanischen 'romantischen' Dramatik. Hartzenbuschs Schauspiel *Los amantes de*

<sup>1590</sup> Auch von diesen beiden Dramen existieren Opernfassungen. Vgl. dazu Kapitel 5.5.13 und 5.6.13.

<sup>1591</sup> Auch die Auflösungen in Martínez de la Rosas *Conjuración de Venecia* und Hartzenbuschs *Los amantes de Teruel* tendieren zum F. Schlegelschen Modell Verklärung.



*Teruel* aber, das sich auch mit Blick auf Schicksalskonzeption und Dramenauflösung der frühromantischen Dramenpoetik annähert, verkörpert die ausgeglichene Verwirklichung der Friedrich und August Wilhelm Schlegelschen Poetologeme.

Der typologische Vergleich macht außerdem deutlich, daß die spanischen 'romantischen' Dramen insgesamt eine weit homogenere Einheit repräsentieren als die Schauspiele der deutschen 'Romantik'. So läßt sich das spanische Schauspiel der 'Romantik' abschließend als pittoreskes und historisches Drama beschreiben, welches das Prinzip der Mischung auf inhaltlicher wie formaler Ebene umsetzt und das Thema der 'romantischen' Liebe ins Zentrum rückt.

## Schlußbetrachtung

Ziel dieser Arbeit war es, die Ausgangs(hypo)these, daß die von Calderón beeinflusste frühromantische Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels nach Spanien zurückwirkt und die spanische 'romantische' Dramatik wesentliche Aspekte dieser Poetik realisiert, durch einen typologischen Vergleich der entsprechenden literarischen Felder zu prüfen. Zu diesem Zweck wurde die aus den einschlägigen Schriften der Schlegel-Brüder hergeleitete frühromantische Dramentheorie mit ausgewählten Schauspielen der deutschen und spanischen 'Romantik' und dem theoretischen *Romanticismo*-Diskurs in Spanien konfrontiert.

Durch die Darstellung der Genese einer frühromantischen Dramenpoetik innerhalb der Schriften Friedrich und August Wilhelm Schlegels im ersten Kapitel konnten zunächst die unterschiedlichen Beiträge und Positionen der Schlegel-Brüder sichtbar gemacht werden. So wurde deutlich, daß Friedrich Schlegel in seinen frühen Schriften den Formtypus eines 'romantischen' Transzendentaldramas entwirft, der im Kontext seiner Theorie der progressiven Universalpoesie steht. In seinen späteren Schriften dagegen verknüpft er das 'romantische' Drama eng mit der Religion des Christentums, bestimmt es inhaltlich als historisch sowie formal als opernhafte und stellt die dramatische Gattung über den – in den frühen Schriften präferierten – 'Roman'. Die Leistung August Wilhelm Schlegels hingegen ist primär in der Anwendung der theoretischen Überlegungen seines Bruders Friedrich auf das in seinem Verständnis 'romantische' Drama Shakespeares und Calderóns zu sehen. Das heißt mit anderen Worten: Friedrich Schlegel entwickelt in seiner als progressiv zu klassifizierenden Dramenpoetik einen zukünftigen Dramentypus, der eine Synthese aus antikem und modernem Drama verkörpern soll, während sein Bruder August Wilhelm, dessen Dramentheorie als historisch einzuschätzen ist, bei einer ästhetischen Charakterisierung und literaturhistorischen Konfrontation von klassischem und 'romantischem' Drama verharret.

Die Zusammenfassung der zentralen theoretischen Implikationen beider Schlegel-Brüder zu einem vierzehn Merkmale umfassenden Katalog<sup>1592</sup> sowie dessen Kontextualisierung innerhalb des auch von anderen Stimmen geprägten frühromantischen Diskurses in Deutschland und der

---

<sup>1592</sup> Diese vierzehn Merkmale des 'romantischen' Dramas umfassen freilich auch Charakteristika anderer 'romantischer' Textgattungen.

aktuellen 'Romantik'-Forschung (Kapitel 2) lassen die zentralen Tendenzen des theoretisch entworfenen 'romantischen' Dramentypus zu den Gattungen des Romans und der Oper transparent werden. Die Inhalte der Merkmale *zentraler Charakter*, *'romantische' Liebe*, *'romantische' Melancholie* und *Priorität des Gefühls* verweisen darauf, daß im 'romantischen' Drama – ähnlich wie in Roman und Oper – "Geschichten aus dem 'Innenraum der Seele'" (Gier 1998: 14) verhandelt werden sollen. Der Darstellung eines *Mikrokosmos* und der *Mischung komischer und tragischer Elemente* wiederum sind eine Neigung zum Epischen, dem *Pittoresken* und "*Drastischen*" eine Tendenz zur Oper immanent. Während der pittoresk-theatralische Charakter der Oper dem dramatischen Genre zumindest verwandt ist, steht die episch-romanhafte Tendenz einem primär dramatischen Charakter jedoch entgegen, weshalb die immer wieder kritisierte Theaterferne der 'romantischen' Schauspiele in hier ihre poetologische Begründung findet.

Erwartungsgemäß zeigt der Vergleich der im Merkmalkatalog zusammengefaßten frühromantischen Dramenpoetik mit der 'romantischen' Dramenproduktion in Deutschland am Beispiel von vier ausgewählten Schauspielen (Kapitel 3) Analogien und Parallelen auf. Tieck und Werner realisieren in *Karl von Berneck* und *Wanda, Königin der Sarmaten* nahezu alle Merkmale der Schlegelschen Theorie – auf eine jeweils individuelle Art und Weise –, während Friedrich Schlegel in *Alarcos* die formalen Aspekte vernachlässigt und August Wilhelm Schlegels *Ion* kein den eigenen theoretischen Vorstellungen entsprechendes 'romantisches' Drama vorstellt.<sup>1593</sup> Dabei überwiegt in *Karl von Berneck* und *Alarcos* die Tendenz zum Roman, in *Wanda* hingegen die Annäherung an die Oper, worin sicherlich ein Grund für den größeren zeitgenössischen Aufführungserfolg von Werners Schauspiel zu sehen ist. Gewisse Gemeinsamkeiten der drei Schauspiele, vor allem in den Punkten *zentraler Charakter*, *'romantische' Liebe*, *mittelalterliche und christliche Mythologie*, *'romantische' Melancholie*, *Synthese von Gegensätzen*, *Priorität des Gefühls* sowie *organische Form*, zeichnen sie – trotz unterschiedlicher inhaltlicher Tendenzen – im Sinne der frühromantischen Dramenpoetik als 'romantisch' aus, während August Wilhelm Schlegels *Ion* primär als 'Romantisierung' des antiken Originaldramas zu deuten ist. Daß sich die Schwierigkeiten der germanistischen Forschung mit dem deutschen 'romantischen' Drama durch eine adäquate Auseinandersetzung mit der frühromantischen Gattungspoetologie relativieren ließen, erhellt insbesondere aus der Analyse des *Alarcos* (Kapitel 3.3), die exemplarisch vorführt, daß eine Deutung der deutschen 'romantischen' Dramen von den theoretischen Prämissen der

<sup>1593</sup> Vgl. auch die tabellarische Darstellung dieser Ergebnisse in Anhang 1.

Frühromantik aus ein besseres Verständnis dieses Dramentypus ermöglicht.

Gleichzeitig aber macht die Konfrontation deutscher Dramentheorie und -praxis deutlich, daß in den Schauspielen der deutschen 'Romantik' keine einheitliche Tendenz erkennbar ist, sondern diese vielmehr individuelle Einzeldramen darstellen und deshalb ein eher heterogenes Bild ergeben.

In der Gegenüberstellung der theoretischen 'Romantik'-Diskurse beider Nationen (Kapitel 4) wird sichtbar, daß zunächst vor allem die Schriften August Wilhelm Schlegels – durch Böhl de Faber auszugsweise ins Spanische übersetzt – den theoretischen *Romanticismo*-Diskurs beeinflussen und zu einer eher konservativen, historisch geprägten Debatte führen, die sich aktuellen europäischen Einflüssen weitgehend verschließt. Diese ist eng mit dem Drama des *Siglo de Oro* und der Religion des Christentums verknüpft und versucht, ein neues, 'romantisches' Regelwerk zu etablieren, ohne einen 'romantischen' Formtypus des Dramas im Sinne Friedrich Schlegels theoretisch zu bestimmen. Entsprechend ist die Zahl der Analogien zwischen den beiden theoretischen 'Romantik'-Diskursen vergleichsweise gering.<sup>1594</sup> Lediglich die Aspekte der *Priorität des Gefühls* und der *organischen Form* werden – in der Auseinandersetzung mit der neoklassizistischen Doktrin – innerhalb der spanischen Theoriediskussion umfassend diskutiert, während die *Synthese von Gegensätzen*, die Einbeziehung *mittelalterlicher und christlicher Mythologeme* sowie eine *historisch-nationale Tendenz* des 'romantischen' Dramas eher am Rande verhandelt werden und weitere Kriterien kaum zur Sprache kommen. Gleichzeitig ist deutlich geworden, daß die theoretische 'Romantik'-Diskussion im Spanien der frühen 1830er Jahre durch Vertreter des liberalen *Romanticismo* – namentlich durch Mariano José de Larra sowie den aus dem englischen und französischen Exil zurückkehrenden Antonio Alcalá Galiano – eine mit neuen und in manchen Punkten über die frühromantische Dramentheorie hinausreichenden Forderungen einhergehende Aktualisierung und Europäisierung erfährt. So zielen Larra und Alcalá Galiano unter anderem auf ein patriotisches Drama, die Synthese der spanischen Kultur und Geschichte mit zeitgenössischen literarischen Tendenzen in Europa, die Vermittlung eines neuen, zeitgemäßen Spanienbildes sowie auf Wahrheit und Freiheit in der Dichtung. Der theoretische *Romanticismo*-Diskurs verhandelt demnach sowohl Aspekte der frühromantischen Dramenpoetik als auch Tendenzen der europäischen 'Romantik'.

Die in Kapitel 5 erfolgte Konfrontation der frühromantischen Dramentheorie mit der 'romantischen' Dramenpraxis in Spanien führt vor Augen, daß die spanischen Dramen den

---

<sup>1594</sup> Vgl. auch die tabellarische Darstellung dieser Ergebnisse in Anhang 2.

Forderungen der Schlegel-Brüder an das 'romantische' Drama weitaus stärker als die zuvor analysierten deutschen Schauspiele entsprechen. Sie werden insbesondere den formalen Vorstellungen der Schlegel-Brüder gerecht – allen voran der Forderung nach einer *synästhetischen Integration verschiedener Künste*, die vor allem in *Don Álvaro* und *El Trovador* überzeugend realisiert wird – und setzen, abgesehen von der *göttlichen Gerechtigkeit* und der damit verbundenen verklärenden *Auflösung*, wie sie von Friedrich Schlegel imaginiert werden, die Kriterien der frühromantischen Dramenpoetik adäquat um.<sup>1595</sup> Das Geheimnis ihres größeren Aufführungserfolgs scheint in der gelungenen Synthese der Tendenzen zu Roman und Oper zu liegen, die von den Schlegel-Brüdern auch gefordert wird, sich aber in der Dramenpraxis der deutschen 'Romantik' nicht widerspiegelt.

Als nationale Besonderheiten der insgesamt weit homogener erscheinenden spanischen 'romantischen' Dramatik manifestieren sich vor dem Hintergrund der frühromantischen Dramenpoetik der auf die französische 'Romantik' verweisende rebellische Protagonist, der Gedanke eines adversen Schicksals, das durch eine dem Protagonisten feindlich gesinnte Gesellschaft determiniert wird, sowie die mit dem spanischen *Costumbrismo* einhergehende herausragende Bedeutung der (nationalen) Geschichte, welcher stets ein Bezug zum zeitgenössischen Spanien der 'Romantiker' immanent ist. Zentrale Bedeutung erhält außerdem die Ehre, die im Verständnis der Schlegel-Brüder einen zentralen Bestandteil der *mittelalterlichen und christlichen Mythologie* verkörpert. Damit stellen die spanischen 'Romantiker' ihre Schauspiele in die Tradition der barocken *comedia del honor*, überwinden diese aber gleichzeitig, indem sie die Liebe – und sei es im gemeinsamen (Liebes-)Tod der Protagonisten – über die Ehre triumphieren lassen.

Zusammenfassend läßt sich *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Duque de Rivas als das repräsentativste Schauspiel der spanischen Ausprägung der 'romantischen' Dramatik bezeichnen, während Hartzenbuschs Drama den dramenpoetologischen Vorstellungen der Schlegel-Brüder am nächsten kommt und Zorrillas *Don Juan Tenorio* vor allem inhaltlich – auch mit Blick auf die Schicksalskonzeption und Auflösung – die frühromantische Dramenpoetik adäquat realisiert, dafür aber die 'romantischen' Formexperimente hinter sich läßt und deshalb als Apotheose der spanischen 'romantischen' Dramatik gedeutet werden kann. Der Erfolg der auf die 'romantischen' Dramen des Duque de Rivas und García Gutiérrez' zurückgehenden Opernfassungen Verdis, *La forza del destino* und *Il trovatore*, bestätigt nicht nur die Nähe der spanischen 'romantischen'

<sup>1595</sup> Vgl. auch die tabellarische Darstellung dieser Ergebnisse in Anhang 3.

Dramen zur Oper, sondern verdeutlicht zugleich, daß der von den Schlegel-Brüdern entworfene 'romantische' Dramentypus durch Musik noch vervollkommen wird.

Das Ergebnis des typologischen Vergleichs zwischen der 'romantischen' Dramatik in Spanien und Deutschland bestätigt demnach die Ausgangs(hypo)these der Arbeit: die spanischen 'romantischen' Dramen setzen die frühromantische Dramenpoetik der Brüder Schlegel in erstaunlicher Komplexität um und weisen damit nicht nur weit über die Realisierung der Schlegelschen Poetologeme in der deutschen 'romantischen' Dramatik, sondern auch über die innerhalb des theoretischen 'Romantik'-Diskurses in Spanien problematisierten Aspekte eines 'romantischen' Dramentypus hinaus. Dieses Resultat widerlegt die zu Beginn der Arbeit in Frage gestellte These, die spanische 'romantische' Dramatik sei ausschließlich von Victor Hugo und dem französischen 'romantischen' Drama beeinflusst. Hinsichtlich der Ursachen für die zwischen der frühromantischen Dramenpoetik der Schlegel-Brüder und den Schauspielen der spanischen 'Romantik' herausgestellten Analogien aber können im Rahmen dieser Arbeit nur Vermutungen angestellt werden.<sup>1596</sup> Anzuführen ist vor allem eine gewisse Vertrautheit der Spanier mit jenen frühromantischen Poetologemen, welche die Schlegel-Brüder aus der spanischen Barockdramatik hergeleitet haben. Dieser Umstand führt dazu, daß die Schlegelsche Dramenpoetik in Theorie und Praxis den deutschen 'Romantikern' und dem deutschen Publikum – trotz der Calderón-Begeisterung im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts – fremder erscheinen muß als den spanischen Dramatikern und Zuschauern. Darin ist sicherlich eine Ursache für den Erfolg der spanischen 'romantischen' Schauspiele in Spanien sowie andererseits für den Mißerfolg der Dramen der deutschen 'Romantik' auf einheimischen Bühnen zu sehen. Zugleich ist durch den typologischen Vergleich auf poetologischer wie literarischer Ebene deutlich geworden, daß die Rückbesinnung der spanischen 'Romantiker' auf die Theatertradition des *Siglo de Oro* eines äußeren Anstoßes bedurft und somit erst über den Umweg der deutschen Frühromantik Eingang in die spanischen Dramen der 'Romantik' gefunden hat.

Ein nicht unbedeutender Teil der in dieser Arbeit herausgestellten Merkmale des am Beginn der Moderne stehenden 'romantischen' Dramas beeinflusst die Dramenentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts. Insbesondere zur Entwicklung des Musikdramas in seinen beiden Ausprägungen

---

<sup>1596</sup> Die Resultate des typologischen Vergleichs lassen eine genauere Untersuchung der kontaktologischen Beziehung zwischen der deutschen Frühromantik und der 'Romantik' in Spanien – vielleicht via Frankreich – auf der Suche nach plausiblen Erklärungen für die nachgewiesenen Analogien durchaus sinnvoll erscheinen.

der dramatischen Oper (Giuseppe Verdi) und des Gesamtkunstwerks (Richard Wagner) leisten sowohl der theoretische Entwurf als auch die literarische Realisierung des 'romantischen' Dramas mit der Betonung der emotionalen Wirkung, der synästhetischen Integration verschiedener Künste, einer effektvoll-drastischen Dramaturgie, der Mischung tragischer und komischer Elemente sowie der Friedrich Schlegelschen Auflösungsvariante der Verklärung einen bedeutenden Beitrag. Andere Aspekte weisen sogar auf Theaterformen des 20. Jahrhunderts voraus: so assoziiert die insbesondere in Friedrich Schlegels *Alarcos* herausgestellte Marionettenhaftigkeit der *dramatis personae* das Konzept des epischen Theaters bei Bertolt Brecht bzw. des *esperpento* bei Ramón del Valle Inclán, die Priorität des Emotionalen das Absurde Theater und die synästhetische Performanz Ariane Mnouchkines *Théâtre de Soleil*. Die Wirkung der als Teil der frühromantischen Literaturtheorie anzusehenden frühromantischen Dramenpoetik Friedrich und August Wilhelm Schlegels erstreckt sich demnach über das 19. und 20. Jahrhundert bis in die jüngere Vergangenheit.

### Anhang 1: Frühromantische Dramenpoetik und deutsche 'romantische' Dramatik (Kapitel 3)

Merkmal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Drama														
Ludwig Tieck: <i>Karl von Berneck</i>	●	◐	●	◐	●	◐	●	◐	◐	◐	◐	●	–	◐
A.W. Schlegel: <i>Ion</i>	–	◐	–	–	◐	◐	◐	◐	◐	–	–	–	–	◐
Friedrich Schlegel: <i>Alarcos</i>	◐	●	●	◐	●	●	◐	◐	◐	–	◐	–	–	●
Zacharias Werner: <i>Wanda</i>	◐	●	◐	◐	◐	◐	●	●	●	●	◐	–	●	●

- Merkmal erfüllt
- ◐ Merkmal ansatzweise erfüllt
- Merkmal nicht erfüllt



## Anhang 2: Frühromantische Dramenpoetik und spanische 'romantische' Dramentheorie (Kapitel 4)

Merkmal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Autor														
<i>El Europeo</i> (López Soler, Monteggia)	–	–	◐	–	◐	–	◐	●	◐	◐	–	–	–	–
Agustín Durán	◐	–	◐	–	–	◐	◐	◐	◐	–	–	◐	◐	–
Donoso Cortés	◐	–	–	–	◐	–	–	●	◐	–	–	–	–	–
Ramón López Soler	–	–	–	◐	–	–	–	–	◐	–	–	–	–	–
Antonio Alcalá Galiano	–	–	◐	◐	–	–	–	–	◐	◐	–	–	–	–
Mariano José de Larra	–	–	–	◐	–	–	◐	●	◐	–	–	–	–	–

- Merkmal erfüllt
- ◐ Merkmal ansatzweise erfüllt
- Merkmal nicht erfüllt

### Anhang 3: Frühromantische Dramenpoetik und spanische 'romantische' Dramatik (Kapitel 5)

Merkmal	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Drama														
Martínez de la Rosa: <i>La Conjuración</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Larra : <i>Macías</i>	●	●	●	●	●	–	●	●	–	●	●	–	–	●
Duque de Rivas: <i>Don Álvaro</i>	●	●	●	●	●	–	●	●	●	●	●	●	●	–
García Gutiérrez: <i>El Trovador</i>	●	●	●	●	●	–	●	●	●	●	●	–	●	●
Hartzenbusch: <i>Los amantes de Teruel</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Zorrilla: <i>Don Juan Tenorio</i>	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

- Merkmal realisiert
- Merkmal ansatzweise realisiert
- Merkmal nicht realisiert

## Literaturverzeichnis

### 1. Siglen

Athenäum	<i>Athenaeum. Eine Zeitschrift</i> (1992), hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 3 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798-1800).
Athenaeum	<i>The Athenaeum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts</i> (1828ff.), London: Francis.
Böcking	Schlegel, August Wilhelm von (1971-1972): <i>Sämmtliche Werke</i> , hrsg. von Eduard Böcking, 16 Bde., Hildesheim / New York: Olms (reprografischer Nachdruck der dritten, sehr vermehrten Ausgabe Leipzig 1846-1848).
Cartelera I	<i>Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839</i> (1961), hrsg. vom Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Madrid: C.S.I.C. (Cuadernos bibliográficos III).
Cartelera II	<i>Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849</i> (1963), hrsg. von Felix Herrero Salgado, Madrid: C.S.I.C. (Cuadernos bibliográficos IX).
Discurso	Durán, Agustín (1994): <i>Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar</i> , hrsg. und mit einer Einleitung versehen von Donald L. Shaw, Málaga: Ágora.
Donoso	Donoso Cortés, Juan (1946): "Discurso de apertura en Cáceres", in: <i>Obras completas de Don Juan Donoso Cortés, Marques de Valdegamas</i> , hrsg. von Hans Juretschke, Bd. 1, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 23-46.
DVJS	<i>Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte</i> (1923ff.), Stuttgart: Metzler.
Europa	<i>Europa. Eine Zeitschrift</i> (1803-05), hrsg. von Friedrich Schlegel, 2 Bde., 4 Hefte, Frankfurt/Main: Wilmans.
Europeo	<i>El Europeo (Barcelona, 1823-1824)</i> (1953), hrsg. von Luis Guarner, Madrid: Instituto "Miguel de Cervantes" del Consejo Superior de Investigaciones científicas.
Goethe	Goethe, Johann Wolfgang von (1985-1998): <i>Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens: Münchner Ausgabe</i> , hrsg. von Karl Richter, 21 Bde., München: Hanser.
Hagek	<i>Böhmische Chronik vom Ursprung der Böhmen von Wenceslai Hagecii von Libotschan. In die Teutsche aus Böhmischer Sprache mit möglichsten Fleis übersetzt durch Joannem Sandel</i> (1697), Nürnberg: Endter.
Horen	<i>Die Horen: eine Monatsschrift</i> (1795-97), hrsg. von Friedrich Schiller, Tübingen: Cotta.
HWdPh	<i>Historisches Wörterbuch der Philosophie</i> (1971ff.), hrsg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, 11 Bde., Basel / Stuttgart: Schwabe & Co.
HWdDA	<i>Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens</i> (1927-42), hrsg. von Eduard Hoffmann-Krayer u.a., 10 Bde., Berlin / Leipzig: de Gruyter.
HR	<i>Hispanic Review</i> (1933ff.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

KFSA	Schlegel, Friedrich (1959ff.): <i>Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe</i> , hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett, Hans Eichner, 35 Bde. in 4 Abt., Paderborn / München u.a.: Schöningh.
Literatura	Alcalá Galiano, Antonio (1969): <i>Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas</i> , hrsg. von Vicente Lloréns, Madrid: Alianza.
Lohner	Schlegel, August Wilhelm (1962ff.): <i>Kritische Schriften und Briefe</i> , hrsg. von Edgar Lohner, 7 Bde., Stuttgart: Kohlhammer.
LWR	<i>Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten</i> (³1989), hrsg. von Rainer Hess u.a., Tübingen: Francke.
MLN	<i>Modern Language Notes</i> (1886ff.), Baltimore: Hopkins.
Moro	Alcalá Galiano, Antonio (1982): "Prólogo", in: Duque de Rivas: <i>El moro expósito</i> , hrsg. von Ángel Crespo, Bd. 1, Madrid: Espasa-Calpe, 7-34.
Novalis	Novalis (1978-87): <i>Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs</i> , hrsg. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, 3 Bde., München: Hanser.
PMLA	<i>Publications of the Modern Language Association of America</i> (1889ff.), New York: Modern Language Association.
Reflexiones	Böhl de Faber, Juan Nicolás (1820): "Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A.W. Schlegel por un apasionado de la nación española", in: <i>Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura</i> . Recogidas y coordinadas por D. Juan Nicolás Böhl de Faber, de la Real Academia Española, Cádiz: en la imprenta de Carreño, calle Ancha, 1-10.
Tieck	Tieck, Ludwig (1985ff.): <i>Schriften</i> , hrsg. von Hans Peter Balmes u.a., 12 Bde., Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).
VÄ I	Schlegel, August Wilhelm (1989): <i>Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)</i> , hrsg. von Ernst Behler, Paderborn / München u.a.: Schöningh.
WA	Goethe, Johann Wolfgang von (1987): <i>Goethes Werke: Weimarer Ausgabe</i> , 146 Bde., München: Deutscher Taschenbuchverlag (fotomechanischer Nachdruck der im Verlag Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 1887-1919 erschienenen Weimarer bzw. Sophienausgabe, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen).
ZfdPh	<i>Zeitschrift für deutsche Philologie</i> (1869ff.), Berlin: Schmidt.

## 2. Quellen, Primärliteratur

### 2.1 Deutschland

- Arnim, Achim von (1982): *Sämtliche Werke*, 11 Bde., Hildesheim / Zürich / New York: Olms (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1857).
- Bietak, Wilhelm (1936) (Hg.): *Lebenslehre und Weltanschauung der Jüngerer Romantik*, Leipzig: Reclam.
- Brentano, Clemens (1980): *Sämtliche Werke und Briefe (Frankfurter Brentano-Ausgabe)*, Bd. 14: Die Gründung Prags. Ein historisch-romantisches Drama, hrsg. von Konrad Feilchenfeldt u.a., Stuttgart / Berlin: Kohlhammer.

- Eichendorff, Joseph von (1908ff.): *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, historisch-kritische Ausgabe, begr. von Wilhelm Kosch u. August Sauer, fortgef. u. hrsg. von Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann, 18 Bde., Tübingen: Niemeyer.
- Eichendorff, Joseph von (1985ff.): *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wolfgang Frühwald u.a., Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).
- Fehling, Maria (1925) (Hg.): *Briefe an Cotta 1: Das Zeitalter Goethes und Napoleons 1794-1815*, Stuttgart: Cotta.
- Floeck, Oswald (1914) (Hg.): *Briefe des Dichters Friedrich Ludwig Zacharias Werner*, 2 Bde., München: Müller.
- Floeck, Oswald (1939/40) (Hg.): *Die Tagebücher des Dichters Zacharias Werner*, 2 Bde., Leipzig: Hiersemann.
- Goethes Briefe* (<sup>2</sup>1968), Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, hrsg., textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburg: Wegner.
- Goethe, Johann Wolfgang (1985): *Begegnungen und Gespräche*, Bd. V: 1800-1805, hrsg. von Renate Grumach, Berlin / New York: de Gruyter.
- Gramberg, Gerhard Anton (1803): *Etwas über Alarcos, ein Trauerspiel von Friedrich Schlegel. Ein Versuch, die Leser zum Schmecken zu zwingen*, Münster: Waldeck.
- Grillparzer, Franz (1986): "Die Ahnfrau", in: ders.: *Dramen 1817-1828*, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker 14), 9-119.
- Grillparzer, Franz (1987): "Libussa", in: ders.: *Dramen 1828-1851*, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker 20), 275-371.
- Günderrode, Caroline von (1990-91): *Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-Kritische Ausgabe*, hrsg. von Walter Morgenthaler, 3 Bde., Basel / Frankfurt/Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Heine, Heinrich (1973-97): *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Düsseldorfer Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, 16 Bde., Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Herder, Johann Gottfried (1878): "Über die Oper", in: *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. IV, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 483-486.
- Herder, Johann Gottfried (1991): *Briefe zur Beförderung der Humanität*, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker 63).
- Hoffmann, E.T.A. (1960): "Don Juan", in: ders.: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. von Walter Müller-Seidel, München: Winkler, 67-78.
- Hoffmann, E.T.A. (1963a): "Der Dichter und der Komponist", in: ders.: *Die Serapions-Brüder*, München: Winkler, 76-99.
- Hoffmann, E.T.A. (1963b): *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Friedrich Schnapp, München: Winkler.
- Holtei, Karl von (1864) (Hg.): *Briefe an Ludwig Tieck*, 4 Bde., Breslau: Trewendt.
- Jean Paul (<sup>5</sup>1987): "Vorschule der Ästhetik", in: ders.: *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. V, München: Hanser, 7-514.
- Kierkegaard, Sören (1961): *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates*, Düsseldorf / Köln: Diederichs.
- Kleist, Heinrich von (1987-1997): *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Ilse-Marie Barth u. Hinrich C. Seeba, 4 Bde., Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).
- Köpke, Rudolf (1855): *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen*

*und schriftlichen Mittheilungen*, 2 Bde., Leipzig: Brockhaus.

Körner, Josef / Wienecke, Ernst (1926) (Hgg.): *August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe*, Leipzig: Insel.

Körner, Josef (1930) (Hg.): *Briefe von und an August Wilhelm Schlegel*, 2 Bde., Zürich / Leipzig / Wien: Almathea.

Körner, Josef (1936) (Hg.): *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*, 3 Bde., Brunn / Wien / Leipzig: Rohrer.

Kotzebue, August von (1797): *Fragmente über Recensenten-Unfug. Eine Beylage zu der Jenaer Literaturzeitung*, Leipzig: Paul Gotthelf Kummer.

[Kotzebue, August von] (1803): *Expectorationen. Ein Kunstwerk und zugleich ein Vorspiel zum Alarcos*, Berlin (anonym erschienen).

Lessing, Gotthold Ephraim (1985ff.): *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).

Lüdeke, Henry (1930) (Hg.): *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe mit Einleitung und Anmerkungen*, Frankfurt/Main: Baer.

Müller, Adam (1967): "Über die dramatische Kunst. Vorlesungen gehalten zu Dresden 1806", in: ders.: *Kritische/ästhetische und philosophische Schriften*, hrsg. von Walter Schroeder u. Werner Siebert, Bd. 1, Neuwied / Berlin: Luchterhand, 139-291.

Preitz, Max (1957) (Hg.): *Friedrich Schlegel und Novalis: Biographie einer Romantikerfreundschaft in ihren Briefen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Ritter, Johann Wilhelm (1969): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, 2 Bde., Heidelberg: Schneider (Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810).

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1990): *Philosophie der Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (*Ausgewählte Werke*, Bd. 5; unveränderter reprographischer Nachdruck der aus dem handschriftlichen Nachlaß herausgegebenen Ausgabe von 1859).

Schiller, Friedrich (<sup>2</sup>1878): *Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1774 bis zum Tode Schillers*, hrsg. von Karl Goedeke, 2 Bde., Leipzig: Veit & Comp.

Schiller, Friedrich (1892): *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. Fritz Jonas, Stuttgart u.a.: Deutsche Verlagsanstalt.

Schiller, Friedrich (1988-2002): *Werke und Briefe*, hrsg. von Klaus Harro Hilzinger u.a., 12 Bde., Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag (Bibliothek deutscher Klassiker).

Schlegel, August Wilhelm (1803a): "Über das spanische Theater", in: *Europa* 1/2, 72-87.

Schlegel, August Wilhelm (1803b): *Spanisches Theater: Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, Bd. 1, Berlin: Verlag der Realschulhandlung.

Schlegel, August Wilhelm (1809): *Spanisches Theater: Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, Bd. 2, Berlin: Hitzig.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (1988): "Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde", in: ders.: *Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Hans-Joachim Birkner u.a., Bd. I/3, Berlin / New York: de Gruyter, 139-216.

Schütz, Wilhelm von (1984): *Frühe Stücke. Lacrymas (1803), Niobe (1807), Der Graf und die Gräfin von Gleichen (1807)*, hrsg. von Christian Grawe, Bern / Frankfurt/Main / New York: Lang (Faksimiledruck nach den Erstausgaben).

*Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland* (1988), Bd. 2: Ausgewählte

- Texte von 1793 bis 1827, hrsg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt.
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1826): "Beurtheilung der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur", in: *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Bd. 2, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig: Brockhaus: 493-628.
- Staël, Germaine de (2001): *De l'Allemagne*, 2 Bde., Paris: Garnier-Flammarion.
- Stellmacher, Wolfgang (1985) (Hg.): *Auseinandersetzung mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme 1790-1830*, Berlin: Akademie-Verlag.
- Sulzer, Johann Georg (1994): *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden Artikeln abgehandelt*, 4 Bde., Hildesheim / Zürich / New York: Olms (2., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1793).
- Theater der Spanier und Portugiesen* (1782), hrsg. von Friedrich Justin Bertuch, Bd. 1, Dessau / Leipzig: Buchhandlung der Gelehrten.
- Tieck, Ludwig (1966): *Schriften*, 28 Bde., Berlin / New York: de Gruyter (unveränderter photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Berlin 1929).
- Tieck, Ludwig (1974): *Kritische Schriften. Zum ersten Male gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck*, 4 Bde., Berlin / New York: de Gruyter (photomechanischer Nachdruck der Originalausgabe Leipzig 1852).
- Waitz, Georg (1871) (Hg.): *Caroline. Briefe an ihre Geschwister, ihre Tochter Auguste, die Familie Gotter, F. L. W. Meyer, A. W. und Fr. Schlegel, J. Schelling u.a. nebst Briefen von A. W. und Fr. Schlegel u.a.*, 2 Bde., Leipzig: Hirzel.
- Walzel, Oskar Franz (1890) (Hg.): *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, Berlin: Speyer & Peters.
- Werden, Adolph (1803): "Über Friedrich Schlegel's Alarcos", in: *Apollon. Eine Zeitschrift*, hrsg. von Julius Werden, Adolph Werden und Wilhelm Schneider, Penig: Dienemann, 32-50, 106-123, 248-270.
- Werner, Zacharias (1840): *Zacharias Werner's ausgewählte Schriften*, hrsg. von seinen Freunden, 12 Bde., Grimma: Verlags-Comptoir.
- Werner, Zacharias (1936): "Über das menschliche Leben", in: *Lebenslehre und Weltanschauung der Jüngerer Romantik*, hrsg. von Wilhelm Bietak, Leipzig: Reclam, 142-145.
- Werner, Zacharias (1937): *Dramen von Zacharias Werner*, hrsg. u. bearbeitet von Universitätsprofessor Dr. Paul Kluckhohn, Leipzig: Reclam.
- Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* (1802), hrsg. von Karl Spazier, 2. Jg, Leipzig: Voß.

## 2.2 Spanien

- [Alcalá Galiano, Antonio] Anónimo (1835): "Don Álvaro o la fuerza del sino", in: *La Revista Española* 25 (25-03-1935), Madrid, 101-103.
- Anónimo (1835): "Teatro del Príncipe: Don Álvaro o la fuerza del sino", in: *El Eco del Comercio* 328 (24-03-1835), Madrid, 2-3.
- Anónimo [G.A.] (1835): "Don Álvaro o la fuerza del sino", in: *La Abeja: diario universal* 347 (10-04-1835), Madrid, 1-4.
- El Artista (Madrid, 1835-1836)* (1981), hrsg. von Angel González García und Francisco Calvo Serraller, 3 Bde., Madrid: Turner.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás (1818): *Pasatiempo crítico en que se ventilan los meritos de Calderón y el*

*talento de su detractor en la Crónica Científica y Literaria de Madrid por el autor de las noticias literarias del Diario de Cádiz*, Cádiz: en la imprenta de Carreño, calle Ancha.

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1819a): *Segunda parte del Pasatiempo crítico que trata de lo mismo: por el propio*, Cádiz: en la imprenta de Carreño, calle Ancha.

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1819b): *Tercera parte del Pasatiempo crítico en defensa de Calderón y del teatro antiguo español*, Cádiz: en la imprenta de Carreño, Calle Ancha.

Böhl de Faber, Juan Nicolás (1820): *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura*. Recogidas y coordinadas por D. Juan Nicolás Böhl de Faber, de la Real Academia Española, Cádiz: en la imprenta de Carreño, calle Ancha.

Bretón de los Herreros, Manuel (1853): "Elena", in: ders.: *Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros de la Academia Española*, Bd. 1, Paris: Baudry, 83-125.

Calderón de la Barca, Pedro (1951-56): *Obras completas*, 3 Bde., Madrid: Aguilar.

*El Correo literario y mercantil* (1828ff.), Madrid: El Correo.

Donoso Cortés, Juan (1946): *Obras completas de Don Juan Donoso Cortés, Marques de Valdegamas*, hrsg. von Hans Juretschke, 2 Bde., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Duque de Rivas (1957): *Obras completas del Duque de Rivas*, hrsg. von Jorge Campos, 3 Bde., Madrid: Atlas (BAE 100-102).

Duque de Rivas (1982): *El moro expósito*, hrsg. von Ángel Crespo, 2 Bde., Madrid: Espasa-Calpe.

Duque de Rivas (1992): *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Alberto Sánchez, Madrid: Cátedra.

Duque de Rivas (1994): *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Miguel Ángel Lama, Barcelona: Crítica.

Espronceda, José de (1993): *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, hrsg. von Robert Marrast, Madrid: Castalia.

Ferrer del Río (1846): *Galería de Literatura Española*, Madrid.

García Gutiérrez, Antonio (1994): *El Trovador*, hrsg. von Carlos Ruiz Silva, Madrid: Cátedra.

García Gutiérrez, Antonio (1989): *El Trovador. Simón Bocanegra*, hrsg. von Luis F. Díaz Larios, Barcelona: Planeta.

Gil y Zárate, Antonio (1924): *Carlos segundo el hechizado*, Madrid / Berlin / Buenos Aires: Editora Internacional.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1978): "Munio Alfonso", in: *Obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Bd. 2, hrsg. von José María Castro y Calvo, Madrid: Atlas (BAE 278), 7-48.

Hartzenbusch, Juan Eugenio (1971): *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Salvador García, Madrid: Castalia.

Hartzenbusch, Juan Eugenio (1984): *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Carmen Iranzo, Madrid: Cátedra.

Larra, Mariano José de (1968): *Artículos completos*, hrsg. von Melchor de Almagro San Martín, Madrid: Aguilar.

Larra, Mariano José de (1990): *Teatro: No más mostrador. Macías*, hrsg. von Gregorio Torres Nebrera, Cáceres: Universidad de Extremadura.

Larra, Mariano José de (1996): *El doncel de Don Enrique el Doliente*, hrsg. von José Luis Varela, Madrid: Cátedra.

Larra, Mariano José de (1997): *Figaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, hrsg. von Alejandro Pérez Vidal, Barcelona: Crítica.

López Soler, Ramón (1975): *Los Bandos de Castilla. El caballero del cisne*, Madrid: Tebas.

Martínez de la Rosa, Francisco (1962): *Obras de Francisco Martínez de la Rosa*, hrsg. von Carlos Seco



- Serrano, 8 Bde., Madrid: Atlas (BAE 148-155).
- Martínez de la Rosa, Francisco (1964): *Obras dramáticas*, hrsg. von Jean Sarrailh, Madrid: Espasa-Calpe.
- Martínez de la Rosa, Francisco (1993): *La conjuración de Venecia, año de 1310*, hrsg. von María José Alonso Seoane, Madrid: Cátedra.
- Mesoneros Romanos, Ramón de (1993): *Escenas y tipos matritenses*, hrsg. von Enrique Rubio Cremades, Madrid: Cátedra.
- Molina, Gonçalo Argote de (1975): *Nobleza de Andalucía*, Hildesheim / New York: Olms (Nachdruck der Ausgabe Sevilla 1588).
- Pacheco, Joaquín-Francisco: *Alfredo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/85813843125736950710046/p0000001.htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/85813843125736950710046/p0000001.htm).
- El Vapor: periódico político, literario y mercantil de Cataluña* (1833-36), Barcelona: Bergnes.
- Vega Carpio, Lope Félix de: *La fuerza lastimosa*: [www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316118600982941344791/htm](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316118600982941344791/htm).
- Vega Carpio, Lope Félix de (1953-55): *Obras escogidas*, hrsg. von Federico Carlos Sainz de Robles, 3 Bde., Madrid: Aguilar.
- Zorrilla, José (1880): *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona: Ramirez.
- Zorrilla, José (1999): *Don Juan Tenorio*, hrsg. von Aniano Peña, Madrid: Cátedra.

### **3. Forschungsliteratur zu Frühromantik, 'romantischer' Literaturtheorie und 'romantischer' Dramatik**

#### 3.1 Deutschland

- Allroggen, Gerhard (1969): "Die Opern-Ästhetik E.T.A. Hoffmanns", in: *Beiträge zur Geschichte der Oper*, hrsg. von Heinz Becker, Regensburg: Gustav Bosse (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 15), 25-34.
- Amoretti, Giovanni Vittorio (1923): "Einleitung", in: August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Bd. 1, hrsg. von Giovanni Vittorio Amoretti, Bonn / Leipzig: Schroeder, VII-CVII.
- Bär, Jochen A. (1992): *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Bauer, Roger (1964): "'Das gemäßhandelte Schicksal'. Zur Theorie des Tragischen im deutschen Idealismus", in: *Euphorion* 58, Heidelberg: Winter, 243-257.
- Bauer, Roger (1990) (Hg.): *Inevitabilis Vis Fatorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A: Kongressberichte, Bd. 27).
- Becker, Claudia (1998): *"Naturgeschichte der Kunst": August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, München: Fink.
- Behler, Ernst (1956): "Der Wendepunkt Friedrich Schlegels. Ein Bericht über unveröffentlichte Schriften Friedrich Schlegels in Köln und Trier", in: *Philosophisches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 64, Freiburg: Alber, 245-271.

- Behler, Ernst (1972a): "Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik", in: *Die europäische Romantik*, hrsg. von Ernst Behler, Frankfurt/Main: Athenäum, 7-43.
- Behler, Ernst (1972b): *Klassische Ironie – Romantische Ironie – Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Behler, Ernst (1983): *Die Zeitschriften der Brüder Schlegel. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Behler, Ernst (1985): "Friedrich Schlegels Theorie der Universalpoesie", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 194-243.
- Behler, Ernst (1988): "Die Theorie der Tragödie in der deutschen Frühromantik", in: ders.: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn / Wien u.a.: Schöningh, 196-207.
- Behler, Ernst (1990): "Die Bedeutung Calderóns für den Begriff des Schicksals und der Tragödie in der deutschen Romantik", in: *Inevitabilis Vis Factorum. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800*, hrsg. von Roger Bauer, Frankfurt/Main u.a.: Lang (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A: Kongressberichte, Bd. 27), 18-33.
- Behler, Ernst (1992a): *Frühromantik*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Behler, Ernst (1992b): "Romantik, das Romantische", in: *HWdPh* 8, 1076-1086.
- Behler, Ernst (1998): "Die Geschichte der Friedrich Schlegel Ausgabe", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 8, Paderborn / München u.a.: Schöningh, 211-229.
- Benjamin, Walter (1974a): "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 7-122.
- Benjamin, Walter (1974b): "Ursprung des deutschen Trauerspiels", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 203-430.
- Bertrand, Jean-Jacques Achille (1914): *Cervantes et le romantisme allemand*, Paris: Alcan.
- Bobsin, Julia (1994): *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe. Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*, Tübingen: Niemeyer.
- Bohn, Volker (1987) (Hg.): *Romantik: Literatur und Philosophie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (Internationale Beiträge zur Poetik, Bd. 1).
- Briesemeister, Dietrich / Wentzlaff-Eggebert, Harald (2003) (Hgg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Heidelberg: Winter.
- Briesemeister, Dietrich / Wentzlaff-Eggebert, Harald (2003a): "Aspekte der Kulturvermittlung", in: *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, hrsg. von Dietrich Briesemeister und Harald Wentzlaff-Eggebert, Heidelberg: Winter, 9-16.
- Brinkmann, Richard (1958): "Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen", in: *DVJS* 32, 344-371.
- Brinkmann, Richard (1978) (Hg.): *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart: Metzler (Sonderband der DVJS).
- Brüggemann, Werner (1964): *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Bd. 1, Münster: Aschendorff (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, Reihe 2, Bd. 8).
- Bruford, Walter Horace (1950): *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Burkhardt, Carl August Hugo (1891) (Hg.): *Das Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes*

- Leitung 1791-1817*, Hamburg / Leipzig: Voß (Theatergeschichtliche Forschungen I).
- Burwick, Frederick (1991): *Illusion and the Drama. Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*, Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press.
- Cometa, Michele (2000): "Die Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel", in: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, hrsg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger, Tübingen: Niemeyer, 21-43.
- Dahnke, Hans Dietrich (1968): "A.W. Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen und die romantische Literatur", in: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 1/68, Weimar: Böhlau, 782-796.
- Dedeyan, Charles (1982): *Le drame romantique en Europe. France – Angleterre – Allemagne – Italie – Espagne – Russie*, Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur.
- Di Stefano, Giovanni (1995): "Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik", in: *Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*, hrsg. von Albert Gier u. Gerold W. Gruber, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 127), 121-143.
- Duesberg, Peter (1996): *Idylle und Freiheit. Ein Entwicklungsmodell der frühromantischen Landschaft in der Wechselwirkung von äußerer und innerer Natur*, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Ehrlich, Lothar (1969): "Die frühromantische Dramaturgie A.W. Schlegels", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 18/2, Halle: Universität Halle-Wittenberg, 157-169.
- Eichner, Hans (1972) (Hg.): *'Romantic' and Its Cognates. The European History of a Word*, Toronto: University of Toronto Press.
- Eichner, Hans (1985a): "Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Poesie", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 163-193 (Erstdruck 1956 in englischer Sprache).
- Eichner, Hans (1985b): "Einleitung", in: Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, hrsg. von Hans Eichner, Paderborn / München u.a.: Schöningh (UTB 1360), 9-93.
- Esslin, Martin (1994): "Romantic Cosmic Drama", in: *Romantic Drama*, hrsg. von Gerald Gillespie, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 413-427.
- Ewton, Ralph W. (1972): *The literary theories of AW Schlegel*, Den Haag / Paris: Mouton.
- Fetzer, John (1994): "Das Drama der Romantik", in: *Romantik-Handbuch*, hrsg. von Helmut Schanze, Stuttgart: Kröner, 289-310.
- Flemming, Willi (1968): *Goethe und das Theater seiner Zeit*, Stuttgart / Berlin: Kohlhammer.
- Földényi, László F. (1999): "Der frühe Tod der Romantiker", in: *Melancholie*, hrsg. von Lutz Walther, Leipzig: Reclam, 143-163.
- Frank, Manfred (1989): *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1563).
- Frank, Manfred (1994): "Philosophische Grundlagen der Frühromantik", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4, Paderborn / München u.a.: Schöningh, 37-130.
- Franzbach, Martin (1974): *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München: Fink.
- Fröschle, Hartmut (2002): *Goethes Verhältnis zur Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gillespie, Gerald (1994) (Hg.): *Romantic Drama*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing

Company.

- Götze, Martin (2001): *Ironie und absolute Darstellung: Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn / München / Wien / Zürich: Schöningh.
- Hardy, Swana L. (1965): *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg: Winter.
- Haupt, Sabine (2002): *'Es kehret alles wieder'. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hauptmann, Silvia (2002): *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Haym, Rudolf (<sup>3</sup>1914): *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Hellerich, Siegmur (1995): *Religionizing, Romanizing Romantics: The Catholico-Christian Camouflage of the Early German Romantics: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich & August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt/Main / Berlin / Bern u.a.: Lang.
- Hindelang, Antonie (1999): *Seelenbegriff, "Identität" und "Seelenkrankheit" im Werk von Karl Philipp Moritz, Georg Christoph Lichtenberg und Ludwig Tieck. Eine Studie zur literarischen Anthropologie des späten 18. Jahrhunderts*, Würzburg (Diss. phil.).
- Hinderer, Walter (1997): "Zur Liebesauffassung der Kunstperiode. Einleitung", in: *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, hrsg. von Walter Hinderer, Würzburg: Königshausen & Neumann, 7-34.
- Hinderer, Walter (2002) (Hg.): *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Höltenschmidt, Edith (2000): *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn / München u.a.: Schöningh.
- Hönsch, Ulrike (2000): *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum "Hesperischen Zaubergarten"*, Tübingen: Niemeyer.
- Hoffmeister, Gerhart (<sup>2</sup>1990): *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart: Metzler.
- Howarth, William Driver (1975): *Sublime and Grotesque. A study of French Romantic Drama*, London: Harrap.
- Hubert, Ulrich (1971): *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik. Tieck – Wackenroder – Jean Paul – Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, Frankfurt: Athenäum.
- Immerwahr, Raymond (1985): "Die Subjektivität oder Objektivität von Friedrich Schlegels poetischer Ironie", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 112-142.
- Isbell, John Claiborne (1994): *The Birth of European Romanticism, Truth and propaganda in Staël's 'De l'Allemagne', 1810-1813*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Japp, Uwe (1999): *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen: Niemeyer.
- Japp, Uwe / Scherer, Stefan / Stockinger, Claudia (2000) (Hgg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, Tübingen: Niemeyer.
- Jauß, Hans Robert (1970): "Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'", in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 67-106.
- Juretschke, Hans (1997) (Hg.): *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster: Aschendorff.
- Juretschke, Hans (2001b): "El teatro español y el romanticismo alemán", in: ders.: *España y Europa: Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*, Bd. 1, hrsg. von Miguel Ángel Vega

- Cernuda, Madrid: Editorial Complutense, 513-521.
- Kapitza, Peter (1968): *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München: Hueber (Münchener Germanistische Beiträge, Bd. 4).
- Kayser, Wolfgang (1958): "Formtypen des deutschen Dramas um 1800", in: ders.: *Die Vortragsreise*, Bern: Francke, 195-213.
- Klemann, Elisabeth (1936): *Die Entwicklung des Schicksalsbegriffs in der deutschen Klassik und Romantik*, Würzburg (Diss. phil.).
- Kluckhohn, Paul (1922): *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Halle: Niemeyer.
- Kluckhohn, Paul (1938): "Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 74, Weimar: Böhlau Nachfolger, 31-49.
- Kluckhohn, Paul (1941): "Die Arten des Dramas", in: *DVJS* 19/3, 241-268.
- Kluckhohn, Paul (1966): *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Tübingen: Niemeyer.
- Kluge, Gerhard (1963): *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel. Zur Struktur der Komödiendichtung der deutschen Romantik*, Köln (Diss. phil.).
- Kluge, Gerhard (1980): "Das romantische Drama", in: *Handbuch des deutschen Dramas*, hrsg. von Walter Hinck, Düsseldorf: Bagel, 186-199.
- Körner, Josef (1924): *Romantiker und Klassiker: Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin: Askanischer Verlag.
- Körner, Josef (1929): *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg: Filser.
- Korff, Hermann August (1923-53): *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 4 Bde., Leipzig: Weber, Koehler & Amelang.
- Kosch, Wilhelm (1913): *Das deutsche Theater und Drama im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick auf die Folgezeit*, Leipzig: Dyk.
- Krause, Peter D. (2001): *Unbestimmte Rhetorik. Friedrich Schlegel und die Redekunst um 1800*, Tübingen: Niemeyer.
- Kremer, Detlef (2001): *Romantik*, Stuttgart: Metzler.
- Küster, Bernd (1979): *Transzendente Einbildungskraft und ästhetische Phantasie. Zum Verhältnis von philosophischem Idealismus und Romantik*, Königstein/Ts.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein.
- Kuhn, H. (1980): "Liebe: Deutsche Klassik und Romantik", in: *HWdPh* 5, 310-318.
- Lacoue-Labarthe, Philippe / Nancy, Jean-Luc (1978): "Avant-propos: l'absolu littéraire", in: Lacoue-Labarthe / Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 8-28.
- Liepe, Wolfgang (1914): *Das Religionsproblem im neueren Drama. Von Lessing bis zur Romantik*, Halle: Niemeyer.
- Lippuner, Heinz (1965): *Wackenroder/Tieck und die bildende Kunst. Grundlegung der romantischen Ästhetik*, Zürich: Juris-Verlag.
- Lubkoll, Christine (1995): *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg i. Br.: Rombach.
- Lulé, Susanne (2001): "'Oper ist Bild fürs Auge': Zu Herders Anthropologie des Musiktheaters", in: *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800*, hrsg. von Caroline Welsh u.a.,

- Würzburg: Königshausen & Neumann, 151-167.
- Mann, Otto (1972a): *Der junge Friedrich Schlegel. Eine Analyse von Existenz und Werk*, Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Mann, Otto (1972b): "Friedrich Schlegel als Begründer der Philosophie der Tragödie und des Tragischen", in: *Deutsche Weltliteratur von Goethe bis Ingeborg Bachmann*, hrsg. von Klaus W. Jonas, Tübingen: Niemeyer, 45-72.
- Mann, Otto (1978): *Die klassische und die romantische Auffassung von dem Wesen und der Form der Dichtung*, Heidelberg: Winter.
- Marcuse, Ludwig (1984): "Jena 1799. Hundertfünfzig Jahre deutsche Entrüstung", in: ders.: *Obszön. Geschichte einer Entrüstung*, Zürich: Diogenes, 58-106.
- Masiakowska, Dorota (2002): *Vielfalt und Einheit im Europabild August Wilhelm Schlegels*, Frankfurt/Main / Berlin u.a.: Lang.
- Matuschek, Stefan (1998): "'Doch Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön.' Zur Bedeutung der Mythologie bei Friedrich Schlegel", in: *DVJS* 72/1, 115-125.
- Maurer, Karl / Wehle, Winfried (1991) (Hgg.): *Romantik: Aufbruch zur Moderne*, München: Fink.
- Mayer, Hans (1963): "Fragen der Romantikforschung", in: ders.: *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfullingen: Neske, 263-305.
- Menhennet, Alan (1981): *The Romantic Movement*, London: Croom Helm.
- Mennemeier, Franz Norbert (1971): *Friedrich Schlegels Poesiebegriff dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*, München: Fink.
- Mennemeier, Franz Norbert (1998): "Deutsche Frühromantik und Hugos 'Préface'. Zur Problematik einer deutsch-französischen Beziehung", in: ders.: *Brennpunkte: von der frühromantischen Literaturrevolution bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauss*, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang, 45-55 (Erstdruck 1986 in: *Literatur für Leser* 3, München: Oldenbourg).
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Michel, Willy (1990): "'Antithetische Synthesis': Dialektik und Ironie bei Friedrich Schlegel", in: *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser*, hrsg. von Gerhard Buhr u.a., Würzburg: Königshausen & Neumann, 379-397.
- Minor, Jakob (1889): "Classiker und Romantiker", in: *Goethe-Jahrbuch* 10, hrsg. von Ludwig Geiger, Frankfurt/Main: Rütten & Loening, 212-232.
- Most, Glenn W. (1993): "Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas", in: *Poetica* 25, München: Fink, 155-175.
- Naumann, Margot (1955): *August Wilhelm Schlegels Theorien von Drama und Theater*, München (Diss.phil.).
- Niggel, Günter (1991): "Die Anfänge der romantischen Literaturgeschichtsschreibung: Friedrich und August Wilhelm Schlegel", in: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, hrsg. von Nicholas Saul, München: Iudicium, 265-281.
- Nivelle, Armand (1970): *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin: de Gruyter.
- Paulin, Roger (1970): "The Drama", in: *The Romantic Period in Germany. Essays by Members of the London University, Institute of Germanic Studies*, hrsg. von Siegbert Praver, London: Weidenfeld and Nicolson, 173-203.
- Paulini, Hilde Marianne (1985): *August Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft*,

- Frankfurt/Main / Bern / New York: Lang.
- Peckham, Morse (1951): "Toward a Theory of Romanticism", in: *PMLA* 66/2, 5-23.
- Peter, Klaus (1980) (Hg.): *Romantikforschung seit 1945*, Königstein/Ts.: Verlagsgruppe Athenäum-Hain-Scriptor-Hanstein.
- Peter, Klaus (21998): "Romantik", in: *Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2: Von der Aufklärung bis zum Vormärz, hrsg. von Erhard Bahr, Tübingen / Basel: Francke, 341-430.
- Pikulik, Lothar (1979): *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Pikulik, Lothar (1992): *Frühromantik: Epoche – Werk – Wirkung*, München: Beck.
- Polheim, Karl Konrad (1966). "Studien zu Friedrich Schlegels poetischen Begriffen", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 278-320.
- Prang, Helmut (1968) (Hg.): *Begriffsbestimmung der Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prang, Helmut (1972): *Die romantische Ironie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prawer, Siegbert (1970): *The Romantic Period in Germany. Essays by Members of the London University, Institute of Germanic Studies*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Pross, Caroline (2001): *Kunstfeste. Drama, Politik und Öffentlichkeit in der Romantik*, Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Rapp, Eleonore (1964): *Die Marionette im romantischen Weltgefühl. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte*, Bochum: Institut für Puppenspiel.
- Rehme-Iffert, Birgit (2001): *Skepsis und Enthusiasmus. Friedrich Schlegels philosophischer Grundgedanke zwischen 1796 und 1805*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rehme-Iffert, Birgit (2002): "Friedrich Schlegel über Emanzipation, Liebe und Ehe", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 12, Paderborn: Schöningh, 111-132.
- Reinhardt, Hartmut (1990): "Das 'Schicksal' als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge", in: *Aurora* 50, Tübingen: Niemeyer, 63-86.
- Ritzer, Monika (2002): "Das Experiment mit der romantischen Tragödie: August Wilhelm Schlegels *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarcos*", in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*, hrsg. von Helmut Koopmann u. Manfred Misch, Paderborn: mentis, 59-90.
- Schäfer, Dorothea (1956): "Die historischen Formtypen des Dramas in den Wiener Vorlesungen August Wilhelm Schlegels", in: *ZfdPh* 75, 397-414.
- Schanze, Helmut (1985) (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schanze, Helmut (1985a): "Friedrich Schlegels Theorie des Romans", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 370-396.
- Schanze, Helmut (1994) (Hg.): *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner.
- Schenk, Hans Georg (1970): *Geist der europäischen Romantik. Ein kulturhistorischer Versuch*, Frankfurt/Main: Minerva.
- Schenk-Lenzen, Ulrike (1991): *Das ungleiche Verhältnis von Kunst und Kritik. Zur Literaturkritik August Wilhelm Schlegels*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Scherer, Stefan (2003): *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*, Berlin / New York: de Gruyter.
- Schmidt, Peter (1980): "Romantisches Drama. Zur Theorie eines Paradoxons", in: *Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, Bd. 1, hrsg. von Reinhold Grimm, Wiesbaden: Athenaion, 223-242.
- Schmidt, Jochen (1997): "Faust als Melancholiker und Melancholie als strukturbildendes Element bis zum Teufelspakt", in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 41, Stuttgart: Kröner, 125-139.
- Schmidt, Benjamin Marius (2001): *Denker ohne Gott und Vater. Schiller, Schlegel und der Entwurf von Modernität in den 1790ern*, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Schnyder, Peter (1999): *Die Magie der Rhetorik: Poesie, Philosophie und Politik in Friedrich Schlegels Frühwerk*, Paderborn / München u.a.: Schöningh.
- Schöning, Udo / Seemann, Frank (2003) (Hgg.): *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik*, Göttingen: Wallstein.
- Schottelius, Saskia (1995): *Fatum, Fluch und Ironie. Zur Idee des Schicksals in der Literatur von der Aufklärung bis zur Romantik*, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang.
- Scholz, Hannelore (1982): *Zur Herausbildung romantischer Kunstauffassungen bei August Wilhelm Schlegel von 1789-1804*, Berlin (Diss. phil.).
- Schulz, Gerhard (1983-89): *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*, 2 Bde., München: Beck (*Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, begr. von Helmut de Boor u. Richard Newald, Bd. VII/1, 2).
- Schulz, Gerhard (1996): *Romantik: Geschichte und Begriff*, München: Beck.
- Schulz, Gerhard (2000): "Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes", in: *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, hrsg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger, Tübingen: Niemeyer, 1-19.
- Schwartz, Wilhelm (1914): *August Wilhelm Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur*, Halle: Niemeyer.
- Segeberg, Harro (1994): "Phasen der Romantik", in: *Romantik-Handbuch*, hrsg. von Helmut Schanze, Stuttgart: Kröner, 31-78.
- Steinwachs, Burkhard (1986): *Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland*, München: Fink.
- Stierle, Karlheinz (2000): "Progressive Universalpoesie und progressive Universalstadt. Friedrich Schlegel und Victor Hugo", in: *Die Stadt in der europäischen Romantik*, hrsg. von Gerhard von Graevenitz, Würzburg: Königshausen und Neumann, 183-194.
- Stockinger, Claudia (2000): *Das dramatische Werk Friedrich de la Motte Fouqués. Ein Beitrag zur Geschichte des romantischen Dramas*, Tübingen: Niemeyer.
- Strich, Fritz (1928): *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München: Beck.
- Szondi, Peter (1970): "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß", in: *Euphorion* 64, Heidelberg: Winter, 181-199.
- Szondi, Peter (1985): "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie", in: *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, hrsg. von Helmut Schanze, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 143-161.



- Thalmann, Marianne (1974): *Provokation und Demonstration in der Komödie der Romantik*, Berlin: Erich Schmidt.
- Thiergard, Ulrich (1957): *Schicksalstragödie als Schauerliteratur*, Göttingen (Diss. phil.).
- Tieghem, Paul van (1948): *Le Romantisme dans la littérature européenne*, Paris: Albin Michel.
- Tully, Carol Lisa (1997): *Creating a national identity: a comparative study of German and Spanish Romanticism with particular reference to the Märchen of Ludwig Tieck, the Brothers Grimm, and Clemens Brentano, and the costumbrismo of Blanco White, Estébanez Calderón and López Soler*, Stuttgart: Heinz.
- Tyrell, Hartmann (1987): "Romantische Liebe – Überlegungen zu ihrer 'quantitativen Bestimmtheit'", in: *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Dirk Baekker u.a., Frankfurt/Main: Suhrkamp, 570-599.
- Ullmann, Richard / Gotthard, Helene (1927): *Geschichte des Begriffes "Romantisch" in Deutschland. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins dritte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin: Ebering.
- Ulshöfer, Robert (1935): *Die Theorie des Dramas in der deutschen Romantik*, Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Vietta, Silvio (1983) (Hg.): *Die literarische Frühromantik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wanning, Berbeli (1999): *Friedrich Schlegel zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- Weber, Elisabeth (1979): *Die Phantasiebühne der Romantiker. Über das Verhältnis von Theater und Drama um 1800*, Berlin (Diss. phil.).
- Weber, Heinz-Dieter (1973): *Friedrich Schlegels 'Transzendentalpoesie'. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*, München: Fink.
- Weigel, Sigrid (1983): "Wider die romantische Mode. Zur ästhetischen Funktion des Weiblichen in Friedrich Schlegels *Lucinde*", in: Inge Stephan / Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin: Argument (Argument-Sonderband AS 96), 67-82.
- Wellek, René (1959a): "Friedrich Schlegel", in: ders.: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, Darmstadt u.a.: Luchterhand, 265-293.
- Wellek, René (1959b): "August Wilhelm Schlegel", in: ders.: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1830*, Darmstadt u.a.: Luchterhand, 294-329.
- Wellek, René (1964): "Deutsche und englische Romantik: eine Konfrontation", in: ders.: *Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 82), 9-41.
- Wendriner, Karl Georg (1909): *Das romantische Drama. Eine Studie über den Einfluß von Goethes Wilhelm Meister auf das Drama der Romantiker*, Berlin: Oesterheld & Co.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1984): *Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos*, Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg e.V.
- Werner, Rudolf (1963): *Die Schicksalstragödie und das Theater der Romantik*, München: Krüger.
- Wilm, Marie-Christin (2003): "Calderón in Weimar. Tragödientheoretische Begründungen seiner Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Tieck, A.W. Schlegel, Schelling, Goethe)", in: *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, hrsg. von Dietrich Briesemeister u. Harald Wentzlaff-Eggebert, Heidelberg: Winter, 305-325.
- Zelle, Carsten (1995): *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Zimmermann, Christian von (1997): *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur*

*Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer.

### 3.2 Spanien

- Adams, Nicholson B. (1936): "Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850", in: *HR* 4, 342-357.
- Alborg, Juan Luis (1988): *Historia de la literatura española*, Bd. 4: El Romanticismo, Madrid: Gredos.
- Alcina Franch, Juan (1968): "Estudio preliminar", in: *Teatro romántico*, hrsg. von Juan Alcina Franch, Barcelona: Bruguera, 11-46.
- Anonym (Elisa Campe) (1958): *Versuch einer Lebensskizze von Johan Nikolas Böhl von Faber. Nach seinen eigenen Briefen*, Leipzig: Brockhaus.
- Azorín (<sup>3</sup>1973): *Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Becher, Hubert (1933): *Die Kunstanschauung der spanischen Romantik und Deutschland*, Münster: Aschendorff.
- Benítez, Rubén (1979) (Hg.): *Mariano José de Larra*, Madrid: Taurus.
- Caldera, Ermanno (2001): *El teatro español en la época romántica*, Madrid: Castalia.
- Carnero, Guillermo (1978): *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Carnero, Guillermo (1990): "El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del romanticismo español", in: *Cuadernos de teatro clásico 5: Clásicos después de los clásicos*, Madrid: Compañía Nacional de teatro clásico, 125-139.
- Chicharro, Dámaso / López, Julio (1981): *Teatro y poesía en el Romanticismo*, Madrid: Cincel.
- Díaz-Plaja, Guillermo (<sup>4</sup>1972): *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Díez Taboada, Juan María (1985): "Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts", in: *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Pörtl, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 392-473.
- Dornhof, Johannes (1922): *Johann Nikolaus Böhl von Faber, ein Vorkämpfer der Romantik in Spanien*, Hamburg (Diss. phil.).
- Dowling, John (1994): "Romantic Drama in the Hispanic world: The picturesque mode", in: *Romantic Drama*, hrsg. von Gerald Gillespie, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 249-258.
- Endress, Heinz-Peter (1989): "La théorie dramatique Hugolienne et le théâtre romantique espagnol", in: *Le rayonnement international de Victor Hugo. Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée. XIème congrès international (Paris, août 1985)*, Bd. 1, hrsg. von Francis Claudon, New York / Bern u.a.: Lang, 37-50.
- Escobar, José (1990): "El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticoas: Larra frente a Durán", in: *Cuadernos de teatro clásico 5: Clásicos después de los clásicos*, Madrid: Compañía Nacional de teatro clásico, 155-170.
- Flitter, Derek (1995): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gabbert, Thomas A. (1936): "Notes on the Popularity of the dramas of Victor Hugo in Spain during the years 1835-1845", in: *HR* 4, 176-178.
- García, Salvador (1971): *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- García Barrón, Carlos (1970): *La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid: Gredos.

- Gies, David Thatcher (1975): *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, London: Tamesis.
- Gies, David Thatcher (1989) (Hg.): *El Romanticismo*, Madrid: Taurus.
- Gies, David Thatcher (1994): *The theatre in nineteenth-century Spain*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil, José Matías (1994): *Vida y personalidad de Alberto Lista*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Graham, John T. (1974): *Donoso Cortés. Utopian Romanticist and Political Realist*, Columbia: University of Missouri Press.
- Gullón, Germán (1995): "El papel de la pasión en la obra de Zorrilla (un nuevo contexto para el estudio de la literatura romántica)", in: *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla. Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, hrsg. von Javier Blasco Pascual / Ricardo de la Fuente Ballesteros / Alfredo Mateos Paramino, Valladolid: Universidad, Fundación Jorge Guillén, 97-108.
- Herrero, Javier (1963): *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid: Gredos.
- Herrero, Javier (1988): "Romantic Theology: Love, Death & the Beyond", in: *Resonancias Románticas: Evocaciones del Romanticismo Hispánico. En el Sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra*, hrsg. von John R. Rosenberg, Madrid: Turanzas, 1-20.
- Juretschke, Hans (1951): *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: Escuela de Historia moderna.
- Juretschke, Hans (1954): *Origen doctrinal y génesis del romanticismo español*, Madrid: Ateneo.
- Juretschke, Hans (1956): "Die Deutung und Darstellung der deutschen Romantik durch Böhl in Spanien mit einem Anhang von Briefen an Martin Fernández de Navarrete", in: *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, Bd. 12, Münster: Aschendorff, 147-191.
- Juretschke, Hans (1989): "La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del romanticismo español", in: *El Romanticismo*, hrsg. von David T. Gies, Madrid: Taurus, 304-319.
- Juretschke, Hans (2001): *España y Europa: Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*, hrsg. von Miguel Ángel Vega Cernuda, 3 Bde., Madrid: Editorial Complutense.
- Juretschke, Hans (2001a): "Die Ursprünge der spanischen Romantik und ihre Darstellung in der Literaturgeschichte. Eine Untersuchung über den Einfluß August Wilhelm Schlegels in Spanien", in: *España y Europa: Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*, Bd. 1, hrsg. von Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid: Editorial Complutense, 123-138.
- Juretschke, Hans (2001c): "La recepción de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica", in: *España y Europa: Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*, Bd. 2, hrsg. von Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid: Editorial Complutense, 813-842.
- Juretschke, Hans (2001d): "Estado de la investigación sobre el romanticismo español", in: *España y Europa: Estudios de crítica cultural. Obras completas de Hans Juretschke*, Bd. 3, hrsg. von Miguel Ángel Vega Cernuda, Madrid: Editorial Complutense, 1215-1226.
- Kirkpatrick, Susan (1977): *Larra: El laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid: Gredos.
- Krömer, Wolfram (1972): "Die Romantik in Spanien", in: *Die europäische Romantik*, hrsg. von Ernst Behler, Frankfurt/Main: Athenaeum, 270-332.
- Lomba y Pedraja, José R. (1936): "Mariano José de Larra (Fígaro), como crítico literario", in: ders.: *Mariano José de Larra. Cuatro estudios que le abordan o le bordean*, Madrid: Tipografía de Archivos, 201-353.
- Lopez-Jimenez, Luis (1989): "L'accueil du théâtre de V. Hugo en Espagne", in: Francis Claudon (Hg.): *Le*

- rayonnement international de Victor Hugo. Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée. XIème congrès international (Paris, août 1985)*, Bd. 1, New York / Bern u.a.: Lang, 51-59.
- Lloréns, Vicente (1968): *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid: Castalia.
- Lloréns, Vicente (1969): "Introducción", in: Antonio Alcalá Galiano: *Literatura española siglo XIX. De Moratín a Rivas*, hrsg. von Vicente Lloréns, Madrid: Alianza, 7-17.
- Lloréns, Vicente (1989): *El Romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- MacClelland, Ivy Lilian (1975): *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*, Liverpool: Liverpool Univ. Press.
- Mansour, George (1983): "Toward an understanding of Spanish Romantic Drama", in: *La Chispa '83: Selected Proceedings*, hrsg. von Gilbert Paolini, New Orleans: Tulane University, 171-178.
- Marías, Julián (1965): "Antonio Alcalá Galiano, 1789-1865", in: *Boletín de la Real Academia Española* XLV, Madrid: Aguirre, 406-420.
- Marrast, Robert (1974): *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme*, Paris: Klincksieck.
- Marrast, Robert (1978): "Le drame en Espagne à l'époque romantique de 1834 à 1844: contribution à son approche sociologique", in: *Romantisme. Réalisme. Naturalisme en Espagne et Amérique Latine*, hrsg. vom Centre d'Études Ibériques et ibéro-américaines di XIX<sup>e</sup> siècle, Lille: Publications de l'Université Lille 3, 35-45.
- Martínez Torrón, Diego (1993): *El alba del romanticismo español*, Sevilla: Alfar.
- Menarini, Piero (1982): *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bologna: Atesa.
- Menéndez Pidal, Ramón (1989): *Historia de España XXXV: Le época del romanticismo (1808-1874)*, hrsg. von Hans Juretschke u. Iris M. Zavala, 2 Bde., Madrid: Espasa Calpe.
- Navas Ruiz, Ricardo (1979): *Imágenes liberales. Rivas – Larra – Galdós*, Salamanca: Almar.
- Navas Ruiz, Ricardo (1990): *El Romanticismo español*, Madrid: Cátedra.
- Pataky Kosove, Joan Lynne (1977): *The 'Comedia lacrimosa' and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London: Tamesis.
- Nitschak, Horst (2003): "Die Rezeption Mme de Staëls in Spanien und Hispanoamerika", in: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik*, hrsg. von Udo Schöning u. Frank Seemann, Göttingen: Wallstein, 135-172.
- Peers, E. Allison (1954): *Historia del movimiento romántico español*, 2 Bde., Madrid: Gredos.
- Pérez Vidal, Alejandro (1997): "Prólogo", in: Larra, Mariano José de: *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, hrsg. von Alejandro Pérez Vidal, Barcelona: Crítica, XXIX-XCIII.
- Picoche, Jean-Louis (1985): "Les décors du drame romantique espagnol", in: *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIX<sup>e</sup> siècle*, hrsg. von Claude Dumas, Lille: Université de Lille, 95-109.
- Piñeyro, Enrique (1904): *Romanticismo en España*, Paris: Garnier Hermanos.
- Pitollet, Camille (1909): *La querrelle calderonienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, Paris: Alcan.
- Reyes Ponce, Guadalupe (1989): "August Wilhelm Schlegel's *Wiener Vorlesungen* and Böhl von Faber's

- Sobre el teatro español*", in: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 71/3, 105-124.
- Reyna Tapia, John (1980): *The Spanish Romantic Theatre*, Lanham: University Press of America.
- Ribao Pereira, Montserrat (1999): *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- Rodríguez Sánchez, Tomás (1994): *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Rodríguez Sánchez de León, M<sup>a</sup> José (1999): *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, Instituto de la lengua española.
- Romero Tobar, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid: Castalia.
- Rosenberg, John R. (1988) (Hg.): *Resonancias Románticas: Evocaciones del Romanticismo Hispánico. En el Sesquicentenario de la muerte de Mariano José de Larra*, Madrid: Turanzas.
- Rubio Jiménez, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid: Playor.
- Ruiz Ramón, Francisco (1992): *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra.
- Sebold, Russell P. (1986): "Nuevos Cristos en el drama romántico español", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 431, Madrid, 126-132.
- Shainman, Irwin (1987): "Verdi's 'Spanish' Operas", in: *From Dante to García Márquez. Studies in Romance Literatures and Linguistics. Presented to Anson Conant Piper*, hrsg. von Gene H. Bell-Villada, Antonio Giménez u. George Pistorius, Williamstown: Williams College, 200-212.
- Shaw, Donald L. (1972a): *A Literary History of Spain: The Nineteenth Century*, London / New York: Ernest Benn / Barnes & Noble.
- Shaw, Donald L. (1972b): "Spain. Romántico – Romanticismo – Romancesco – Romanesco – Romancista – Románico", in: *'Romantic' and Its Cognates. The European History of a Word*, hrsg. von Hans Eichner, Toronto: University of Toronto Press, 341-371.
- Shaw, Donald L. (1994a): "Introducción", in: Agustín Durán: *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, hrsg. von Donald L. Shaw, Málaga: Ágora, 11-39.
- Shaw, Donald L. (1994b): "Sobre la interpretación simbólica del teatro romántico", in: *Spanien in der Romantik*, hrsg. von Christian Wentzlaff-Eggebert, Köln / Weimar / Wien: Böhlau (Forum Ibero-Americanum 9), 301-308.
- Valbuena Prat, Ángel (1956): *Historia del teatro español*, Barcelona: Noguer.
- Valbuena Prat, Ángel (1982): *Historia de la literatura española IV: Siglo XVIII. Romanticismo*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Varela Iglesias, José Luis (1982): "La autointerpretación del romanticismo español", in: *Los orígenes del romanticismo en Europa. Textos del simposio celebrado en el Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Goerres en noviembre de 1980*, Madrid: Instituto Germano-Español de la Sociedad Goerres, 123-136.
- Wentzlaff-Eggebert, Christian (1994) (Hg.): *Spanien in der Romantik*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau (Forum Ibero-Americanum 9).
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (2001): "August Wilhelm Schlegel, Juan Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora: Intento de una aportación alemana a la identidad cultural de España", in: *Le*

*métissage culturel en Espagne*, hrsg. von Jean-René Aymes und Serge Salaün, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 137-150.

Zavala, Iris M. (1994): *Romanticismo y realismo*, Barcelona: Crítica (Historia y crítica de la literatura española, Bd. 5/1).

#### 4. Forschungsliteratur zu den einzelnen Dramen

##### 4.1 Ludwig Tieck: *Karl von Berneck*

Corkhill, Alan (1978): *The Motif of 'Fate' in the Works of Ludwig Tieck*, Stuttgart: Akademischer Verlag H.-D. Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 38).

Günzel, Klaus (1997): "'Das beste Theater in Deutschland'. Literarische Leseabende bei Tieck am Dresdner Altmarkt", in: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, hrsg. von Walter Schmitz, Tübingen: Niemeyer, 161-167.

Hölter, Achim (1989): *Ludwig Tieck. Literaturgeschichte als Poesie*, Heidelberg: Carl Winter.

Kern, Hanspeter (1967): "Ludwig Tiecks Calderonismus", in: *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, Bd. 23, Münster: Aschendorff (Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens), 189-356.

Lüdeke, Henry (1922): *Ludwig Tieck und das alte englische Theater. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Frankfurt/Main: Diesterweg.

Nottelmann-Feil, Mara (1996): *Ludwig Tiecks Rezeption der Antike*, Frankfurt/Main / Berlin u.a.: Lang, bes. 31-38.

Ribbat, Ernst (1978): *Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie*, Kronberg/Ts.: Athenäum.

Schmitz, Walter (1997) (Hg.): *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, Tübingen: Niemeyer.

Strosetzki, Christoph (1997): "Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik", in: *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*, hrsg. von Walter Schmitz, Tübingen: Niemeyer, 235-252.

Szafarz, Jolanta (1997): *Ludwig Tiecks Dramenkonzeption*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Thalmann, Marianne (1919): *Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften*, Weimar: Duncker.

##### 4.2 August Wilhelm Schlegel: *Ion*

Ennen, Jörg (1998): "Die mythologische Symbolik in A.W. Schlegels 'Ion'", in: ders.: *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*, Münster: LIT, 194-199.

Petersen, Uwe (1974): *Goethe und Euripides. Untersuchungen zur Euripides-Rezeption in der Goethezeit*, Heidelberg: Winter, bes. 106-116.

Reichard, Georg (1987): *August Wilhelm Schlegels "Ion". Das Schauspiel und die Aufführungen unter der Leitung von Goethe und Iffland*, Bonn: Bouvier (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, IX).

Ritzer, Monika (2002): "Das Experiment mit der romantischen Tragödie: August Wilhelm Schlegels *Ion*

- und Friedrich Schlegels *Alarcos*", in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*, hrsg. von Helmut Koopmann u. Manfred Misch, Paderborn: mentis, 59-90.
- Schulz, Gerhard (1984): "Theater um Goethe und die Brüder Schlegel. Bemerkungen zu Demarkationslinien der Literaturgeschichte", in: *Goethe im Kontext. Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration. Ein Symposium*, hrsg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen: Niemeyer, 194-204.
- Seuffert, Bernhard (1893): "Schlegels Bemerkungen über die Dekoration zum Ion", in: *Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte*, VI, Weimar: Böhlau, 619-627.
- Stockum, Theodorus Cornelis van (1962): "August Wilhelm Schlegels Drama 'Ion' und sein griechisches Vorbild", in: ders.: *Von Friedrich Nicolai bis Thomas Mann. Aufsätze zur deutschen und vergleichenden Literaturgeschichte*, Groningen: Wolters, 176-192.

#### 4.3 Friedrich Schlegel: *Alarcos*

- Anstett, Jean-Jacques (1965): "A propos d'*Alarcos*", in: *Études Germaniques* 20/2, Paris: Didier, 151-160.
- Blok, Bastiaan Machiel (1931): *Romantisches in F. Schlegels Trauerspiel "Alarcos". Ein Beitrag zur Kenntnis der Frühromantik*, Groningen u.a.: Wolters.
- Drux, Rudolf (1996): "Der Streit um den Marionettenstil oder der 'Fall Alarcos'. Zur Rezeption einer Theateraufführung im klassischen Weimar", in: *Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet*, hrsg. von Ulla Fix u. Gotthard Lerchner, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang, 83-91.
- Eichner, Hans (1956): "Friedrich Schlegel's *Alarcos* in the Light of His Unpublished Notebooks", in: *MLN* 71/2, 119-122.
- Eichner, Hans (1962): "Einleitung: *Alarcos*. Die Aufnahme des *Alarcos*", in: *KFSA*, Bd. V, LXXI-LXXXI.
- Kluckhohn, Paul (1936): "Einführung", in: *Dramen der Frühromantik*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Leipzig: Reclam, 5-16.
- Meier, Albert (1996): "'Gute Dramen müssen drastisch sein': Zur ästhetischen Rettung von Friedrich Schlegels *Alarcos*", in: *Goethe Yearbook* 8, Columbia: Camden House, 193-209.
- Paulsen, Wolfgang (1993): "Friedrich Schlegels *Alarcos* und die Umbildung der Frühromantik", in: ders.: *Der Dichter und sein Werk: Von Wieland bis Christa Wolf. Ausgewählte Aufsätze zur deutschen Literatur*, hrsg. von Elke Nicolai, Bern / Frankfurt/Main u.a.: Lang, 79-86 [Erstdruck in: *MLN* 41 (1941), 513-521].
- Porterfield, Allen W. (1931): "The *Alarcos* Theme in German and English", in: *The Germanic Review* VI, (Reprint: Millwood: Kraus, 1979), 125-143.
- Ritzer, Monika (2002): "Das Experiment mit der romantischen Tragödie: August Wilhelm Schlegels *Ion* und Friedrich Schlegels *Alarcos*", in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch*, hrsg. von Helmut Koopmann u. Manfred Misch, Paderborn: mentis, 59-90.

#### 4.4 Zacharias Werner: *Wanda, Königin der Sarmaten*

- Beuth, Ulrich (1979): *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*, München 1979.
- Carow, Gretel (1933): *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit*, Berlin: Elsner.
- Hankamer, Paul (1920): *Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit*

*in der Romantik*, Bonn: Cohen.

- Klin, Eugeniusz (1996): "Das Drama 'Wanda, Fürstin von Polen oder die unglückliche Heirat' von G.F. Wurrwitz", in: *Aufklärung in Schlesien im europäischen Spannungsfeld. Traditionen – Diskurse – Wirkungen*, hrsg. von Wojciech Kunicki, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 243-247.
- Kluckhohn, Paul (1937): "Einführung zu den Bänden 20, 21, 22", in: *Dramen von Zacharias Werner*, hrsg. u. bearbeitet von Universitätsprofessor Dr. Paul Kluckhohn, Leipzig: Reclam, 5-53.
- Kozielek, Werner (1963): *Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Sein Weg zur Romantik*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kozielek, Werner (1967): *Das dramatische Werk Zacharias Werners*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krogoll, Johannes (1983): "Nachwort", in: Zacharias Werner: *Der vierundzwanzigste Februar*, Stuttgart: Reclam, 77-93.
- Lü, Yixu (1993) *Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts*, München: Iudicium, bes. 13-41.
- Robertson, Ritchie (1993): "On the Treshold of Patriarchy: Brentano, Grillparzer, and the Bohemian Amazons", in: *German Life and Letters. New Series* 46/3, Oxford (UK) / Cambridge (USA): Blackwell Publishers, 203-219.
- Stopp, Elisabeth (1992): "'Ein Sohn der Zeit': Goethe and the Romantic Plays of Zacharias Werner", in: *German Romantics in Context. Selected Essays 1971-86 by Elisabeth Stopp*, hrsg. von Peter Hutchinson u.a., London: Bristol Classical Press, 1-21.
- Stuckert, Franz (1926): *Das Drama Zacharias Werners. Entwicklung und literaturgeschichtliche Stellung*, Frankfurt/Main: Diesterweg.
- Wismer, Emil (1968): *Der Einfluß des deutschen Romantikers Zacharias Werner in Frankreich. Die Beziehungen des Dichters zu Madame de Staël*, Bern: Herbert Lang & Cie AG (autorisierter unveränderter Nachdruck der Ausgabe Affoltern 1928).
- Zubar', Vitalij M. (1991): "Späte Skythen und Sarmaten", in: *Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine*, hrsg. von Renate Rolle u.a., Schleswig: Archäologisches Landesmuseum, 209-214.

#### 4.5 Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia*

- Alonso Seoane, María José (1993): "Introducción", in: Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia, año 1310*, hrsg. von María José Alonso Seoane, Madrid: Cátedra, 11-170.
- Avrett, Robert (1930): "A brief examination into the historical background of Martínez de la Rosa's *La conjuración de Venecia*", in: *Romantic Review* 21, New York, 132-137.
- Daru, Pierre (1854): *Geschichte der Republik Venedig. Vom Grafen Daru*, Bd. 1, aus dem Französischen von Theodor Ruprecht, Leipzig: Wigand.
- González de Garay Fernández, M. Teresa (1983): "De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa", in: *Cuadernos de investigación filológica* 9/1-2, Logroño: Colegio, 199-234.
- Larra, Mariano José de (1834/1968): "Representación de 'La conjuración de Venecia, año 1310', drama histórico en cinco actos y en prosa, de don Francisco Martínez de la Rosa", ders.: *Artículos completos*, hrsg. von Melchor de Almagro San Martín, Madrid: Aguilar, 536-543 (zuerst in: *Revista Española* 198, 25-IV-1834).
- Mayberry, Nancy u. Robert (1988): *Francisco Martínez de la Rosa*, Boston: Twayne.



- McGaha, Michael D. (1973): "The 'Romanticism' of *La conjuración de Venecia*", in: *Kentucky Romance Quarterly* XX, Lexington: University Press of Kentucky, 235-242.
- Ochoa, Eugenio de (1935/1981): "Don Francisco Martínez de la Rosa", in: *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Bd. 1, hrsg. von Angel González García und Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 157-159.
- Ojeda Escudero, Pedro (1997): *El justo medio: Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, Burgos: Universidad de Burgos.
- Paulino, José (1988): "Estudio preliminar", in: Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia*, hrsg. von José Paulino, Madrid: Taurus, 7-67.
- Sarrailh, Jean (1964): "La conjuración de Venecia. Introducción", in: Francisco Martínez de la Rosa: *Obras dramáticas*, hrsg. von Jean Sarrailh, Madrid: Espasa-Calpe, 233-239.

#### 4.6 Mariano José de Larra: *Macías*

- Casalduero, Joaquín (1979): "La sensualidad en el romanticismo: Sobre el *Macías*", in: *Mariano José de Larra*, hrsg. von Rubén Benítez, Madrid: Taurus, 197-206.
- Kirkpatrick, Susan (1988): "Liberal Romanticism and the Female Protagonist in *Macías*", in: *Kentucky Romance Quarterly* XXXV, Lexington: University Press of Kentucky, 51-58.
- Kloss, Benjamin (2003): *Die Abhängigkeit und Loslösung Larras und Escosuras vom Modell des historischen Romans Walter Scotts*, Berlin: Erich Schmidt.
- Lorenzo-Rivero, Luis / George P. Mansour (1990): "Introducción", in: Mariano José de Larra: *Macías*, hrsg. von Luis Lorenzo-Rivero u. George P. Mansour, Madrid: Espasa-Calpe, 9-55.
- Menarini, Piero (1980): "Larra y Moratín: el teatro español en los comienzos del Romanticismo", in: *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín (Bologna, 27-29 de octubre 1978)*, Abano Terme: Piovan, 201-211.
- Penas Varela, Ermitas (1992): *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Santiago de Compostela: Universidade.
- Sánchez, Roberto G. (1976): "Between *Macías* and don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love", in: *HR* 44, 27-44.
- Serrano Asenjo, Enrique (2000): "La encrucijada del *Macías* de Larra, entre plazos verosímiles y tiranas pasiones", in: *MLN* 115/2, 340-354.
- Torres Nebrera, Gregorio (1990): "Introducción", in: Mariano José de Larra: *Teatro: No más mostrador. Macías*, hrsg. von Gregorio Torres Nebrera, Cáceres: Universidad de Extremadura, 7-103.
- Varela Jacome, Benito (1967): "Prólogo", in: Mariano José de Larra: *Macías*, hrsg. von Benito Varela Jacome, Madrid: Aguilar, 7-32.

#### 4.7 Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*

- Alcalá Galiano, Antonio (anonym): "*Primera representacion del drama nuevo en cinco jornadas, en prosa y verso de don Angel Saavedra*", in: *Revista Española*, 25-03-1835, 12-04-1835, Madrid.
- Alonso Seoane, María José (1989): "Sobre Don Álvaro y su verdadero origen. (Presencia de la obra del Inca Garcilaso en el drama del duque de Rivas)", in: *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell I*, hrsg. von Concha Argente del Castillo Ocaña, Granada: Universidad de Granada, 89-104.
- Andioc, René (1982): "Sobre el estreno del *Don Álvaro*", in: *Homenaje a Juan López-Morillas: de Cadalso a Alexandre. Estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, hrsg. von José Amor

- y Vázquez u. A. David Kossoff, Madrid: Castalia, 63-86.
- Anonym: "Primera representacion de *D. Alvaro ó la Fuerza del sino*, drama en cinco jornadas, en prosa y verso, por D. Angel Saavedra, duque de Rivas", in: *Eco del Comercio* 328 (24-03-1835), Madrid.
- Anonym (gezeichnet G.A.): "*Don Alvaro ó la fuerza del sino*: drama en cinco gornadas de D. Anjel Saavedra (D. de R.)", in: *La Abeja* 347 (10-04-1835), Madrid.
- Blecua, Alberto (1988): "Introducción", in: Ángel de Saavedra, Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Alberto Blecua, Barcelona: Planeta, IX-XLI.
- Boussagol, Gabriel (1926): *Ángel de Saavedra, Duc de Rivas. Sa vie, son œuvre poétique*, Toulouse: Édouard Privat.
- Busquets, Loreto (1988): *Rivas y Verdi: Del Don Álvaro a la Forza del destino*, Roma: Bulzoni.
- Caldera, Ermanno (1986): "Estudio preliminar", in: Ángel de Saavedra, Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Ermanno Caldera, Madrid: Taurus, 7-74.
- Caldera, Ermanno (1994): "Estudio preliminar", in: Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Miguel Ángel Lama, Barcelona: Crítica, VII-XXII.
- Campo Alange, Conde de (1935/1981): "*Don Alvaro o la fuerza del sino*, drama en cinco jornadas de Don Angel Saavedra, Duque de Rivas", in: *El Artista (Madrid 1835-1836)*, Bd. 1, hrsg. von Angel González García und Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 153-156.
- Cardwell, Richard (1973): "*Don Álvaro or the Force of Cosmic Injustice*", in: *Studies in Romanticism* XII, Boston, Mass.: The Graduate School, Boston University, 559-579.
- Casalduero, Joaquín (1981): "'Don Álvaro' o el destino como fuerza", in: ders.: *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos, 272-307.
- Grey, Ernest (1968): "Satanism in *Don Álvaro*", in: *Romanische Forschungen* 80, Frankfurt/Main: Klostermann, 292-302.
- Lama, Miguel Ángel (1994): "Prólogo", in: Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Miguel Ángel Lama, Barcelona: Crítica, 1-73.
- López Anglada, Luis (1972): *El Duque de Rivas*, Madrid: E.P.E.S.A.
- Pattison, Walter T. (1967): "The Secret of Don Álvaro", in: *Symposium: a quarterly Journal in Modern Literatures* 21, Washington, DC: Heldref, 67-81.
- Peers, Edgar Allison (1923): *Rivas and Romanticism in Spain*, Liverpool: University Press of Liverpool.
- Peña Izquierdo, César de la (1991): "El 'destino' en su contexto histórico. Aproximación para una valoración de este concepto en Rivas", in: *Homenaje a Ángel de Saavedra, Duque de Rivas en el Bicentenario de su nacimiento, 1791-1991*, hrsg. vom Instituto de Bachillerato "Ángel de Saavedra", Córdoba: Imprenta Provincial de Córdoba, 73-107.
- Rosell, Francisco Miguel (1928): "Valores clásicos y románticos en el Teatro del Duque de Rivas", in: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 10, Santander: Biblioteca de Menéndez Pelayo, 338-363.
- Sánchez, Alberto (1992): "Introducción", in: Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Alberto Sánchez, Madrid: Cátedra, 11-45.
- Sánchez, Roberto G. (1974): "Cara y cruz de la teatralidad romántica ('Don Álvaro' y 'Don Juan Tenorio')", in: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 336 (año XXIX), Madrid: Ínsula, 21-23.
- Shaw, Donald L. (1986): "Introducción biográfica y crítica", in: Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*, hrsg. von Donald L. Shaw, Madrid: Castalia, 9-45.
- Torrallba Martínez, Antonio Jesús (1991): "El 'Don Álvaro', de Rivas y 'La forza del Destino', de Verdi", in: *Homenaje a Ángel de Saavedra, Duque de Rivas en el Bicentenario de su nacimiento, 1791-1991*,

hrsg. vom Instituto de Bachillerato "Ángel de Saavedra", Córdoba: Imprenta Provincial de Córdoba, 39-49.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1988): "Ángel de Saavedra, Duque de Rivas: *Don Álvaro o la fuerza del sino*", in: *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert, Düsseldorf: Schwann-Bagel, 241-249.

Zentner, Wilhelm (1999): "Einleitung", in: Giuseppe Verdi: *Die Macht des Schicksals*, Stuttgart: Reclam, 3-8.

#### 4.8 Antonio García Gutiérrez: *El Trovador*

Adams, Nicholson B. (1922): *The Romantic Dramas of García Gutiérrez*, New York: Instituto de las Españas.

Iranzo, Carmen (1980): *Antonio García Gutiérrez*, Boston: Twayne.

Kimbell, David R. B. (1974): "'Il Trovatore': Cammarano and García Gutiérrez", in: *Atti del Congresso Internazionale di studi verdini III: Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Parma: Istituto di studi verdiani, 34-44.

Regensburger, Carl August (1911): *Ueber den "Trovador" des García Gutiérrez, die Quelle von Verdis Oper "Il Trovatore". Nebst einem Anhang*, Berlin: Ebering.

Ribao, Montserrat (1997): "La teatralidad externa de *El Trovador*", in: *Siglo diecinueve (Literatura hispánica)* 3, Valladolid: Universitas Castellae, 53-68.

Ruiz Silva, Carlos (1994): "Introducción", in: Antonio García Gutiérrez: *El Trovador*, hrsg. von Carlos Ruiz Silva, Madrid: Cátedra, 11-98.

#### 4.9 Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel*

Conliffe, Grafton Jay (1974): *El teatro de Juan Eugenio Hartzenbusch*, (Evanston/Illinois, Dissertation 1974), Ann Arbor, Michigan: Univ. Microfilms.

García, Salvador (1971): "Introducción", in: Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Salvador García, Madrid: Castalia, 7-38.

Iranzo, Carmen (1984): "Introducción", in: Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los amantes de Teruel*, hrsg. von Carmen Iranzo, Madrid: Cátedra, 9-78.

Labandeira, Amancio (1980): "La trayectoria histórico-literaria de los amantes de Teruel", in: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 2-3 (Publicación cuatrimestral del Seminario Menéndez Pelayo de Fundación Universitaria Española), Madrid: Fundación Universitaria Española, 237-259.

Picoche, Jean-Louis (1970) (Hg.): *Los Amantes de Teruel. Introduction, édition critique et synoptique précédée d'une étude sur le monde du théâtre à Madrid entre 1823 et 1850*, 2 Bde., Paris: Centre de Recherches Hispaniques.

Picoche, Jean-Louis (1980): "Estudio preliminar", in: Juan Eugenio Hartzenbusch: *Los Amantes de Teruel*, hrsg. von Jean-Louis Picoche, Madrid: Alhambra, 3-84.

#### 4.10 José Zorilla: *Don Juan Tenorio*

Adams, Nicholson B. (1965): "*Don Juan Tenorio*: 1877", in: *Revista hispánica moderna* 31, New York: Hispanic Institute in the United States, 5-10.

Alonso Cortés, Narciso (1943): *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid: Santarén.

Aymerich, José (1963): "Sobre la popularidad de *Don Juan Tenorio*", in: *Ínsula. Revista de letras y*

- ciencias humanas* 204 (año XVIII), Madrid: Ínsula, 1, 10.
- Bearse, Grace M. (1980): "Evolution of the Comendador's daughter in three centuries of Spanish Drama", in: *Hispanófila: literatura, ensayos* 69/3, Chapel Hill, NC: University of North Carolina, 17-26.
- Blasco Pascual, Javier / Fuente Ballesteros, Ricardo de la / Mateos Paramino, Alfredo (1995) (Hgg.): *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Briesemeister, Dietrich (1988): "José Zorrilla: Don Juan Tenorio", in: *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert, Düsseldorf: Schwann Bagel, 250-263.
- Caldera, Ermanno (1995): "El amor y el tiempo en el *Don Juan Tenorio*", in: *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, hrsg. von Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros u. Alfredo Mateos Paramino, Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 13-23.
- Cardwell, Richard A. (1995): "Especul(ariz)ación en la otra mujer: La Inés de *Don Juan Tenorio*", in: *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, hrsg. von Javier Blasco Pascual / Ricardo de la Fuente Ballesteros / Alfredo Mateos Paramino, Valladolid: Universidad, Fundación Jorge Guillén, 25-43.
- Casalduero, Joaquín (1975): *Contribución al estudio del tema de Don Juan en el teatro español*, Madrid: Turanzas.
- Feal, Carlos (1984): *En nombre de Don Juan (Estructura de un mito literario)*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.
- Felten, Hans / Lope, Hans-Joachim (1985): "Die spanische Literatur", in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 16: Europäische Romantik III. Restauration und Revolution, hrsg. von Norbert Altenhofer u. Alfred Estermann, Wiesbaden: Aula, 343-359.
- Gies, David T. (1980): "José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism", in: *Romanistisches Jahrbuch*, 31, Berlin / New York: de Gruyter, 339-346.
- Gies, David T. (1982): "Don Juan contra don Juan: Apoteosis del romanticismo español", in: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1980)*, hrsg. von Giuseppe Bellini, Rom: Bulzoni, 545-551.
- Gies, David T. (1990): "*Don Juan Tenorio* y la tradición de la comedia de magia", in: *HR* 58, 1-17.
- Gies, David T. (1995): "Todos los fuegos el fuego: Zorrilla, Don Juan y el amor romántico", in: *Una nueva lectura: actas del Congreso sobre José Zorrilla: Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, hrsg. von Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros u. Alfredo Mateos Paramino, Valladolid: Universidad de Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 81-95.
- Gnüg, Hiltrud (1993): *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*, Bielefeld: Aisthesis.
- Isasi Angulo, Amando C. (1972): "Estudio preliminar", in: *Don Juan. Evolución dramática del mito*, hrsg. von Amando C. Isasi Angulo, Barcelona / Bogota u.a.: Bruguera, 15- 85.
- Leslie, John Kenneth (1945): "Towards the Vindication of Zorrilla: The Dumas-Zorrilla Question again", in: *HR* 13, 288-293.
- Lindner, Sigrid Anemone (1980): *Der Don Juan-Stoff in Literatur, Musik und bildender Kunst. Eine Analyse ausgewählter Bearbeitungen unter besonderer Berücksichtigung medienpezifischer Gesichtspunkte*, Bochum: Ruhr-Universität Bochum (Diss. phil.).
- Maeztu, Ramiro de (1957): *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid: Espasa-

Calpe.

- Mandel, Oscar (1963): *The Theatre of Don Juan. A Collection of Plays and Views, 1630-1963*, Lincoln: University of Nebraska.
- Mandrell, James (1987): "Don Juan Tenorio as *Refundición*: The question of Repetition and Doubling", in: *Hispania* 70, Greely, Colo.: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 22-30.
- Marías, Julián (1975): "Dos dramas románticos: 'Don Juan Tenorio' y 'Traidor, inconfeso y mártir'", in: *Estudios románticos*, hrsg. vom Casa-Museo de Zorrilla, Valladolid: Casa-Museo de Zorrilla, 181-197.
- Mazzeo, Guido E. (1964): "Don Juan Tenorio: Salvation or Damnation?", in: *Romance Notes* 5, 151-155.
- Molho, Maurice (1995): *mythologiques. Don Juan – la vie est un songe*, Paris: Corti.
- Müller-Kampel, Beatrix (1999): "Don Juan", in: *Mythos Don Juan*, hrsg. von Beatrix Müller-Kampel, Leipzig: Reclam, 11-22.
- Navas Ruiz, Ricardo (1993): "Estudio preliminar", in: José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*, hrsg. von Luis Fernández Cifuentes, Barcelona: Crítica, VII-XXVIII.
- Obliques: Don Juan* (1981), Numéro spécial de la Revue *Obliques*, 4-5, Paris: Borderie.
- Peña, Aniano (1999): "Introducción", in: José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*, hrsg. von Aniano Peña, Madrid: Cátedra, 9-64.
- Pérez Firmat, Gustavo (1983): "Carnival in *Don Juan Tenorio*", in: *HR* 51, 269-281.
- Picoche, Jean-Louis (1992): "Introducción", in: José Zorrilla: *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, hrsg. von Jean-Louis Picoche, Madrid: Taurus, 9-83.
- Saenz Alonso, Mercedes (1969): *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid: Guadarrama.
- Sánchez, Roberto G. (1974): "Cara y cruz de la teatralidad romántica ('Don Álvaro' y 'Don Juan Tenorio')", in: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas* 336 (año XXIX), Madrid: Ínsula, 21-23.
- Sánchez, Roberto G. (1976): "Between Macías and Don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love", in: *HR* 44, 27-44.
- Schröder, Theodor (1912): *Die dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage in Spanien, Italien und Frankreich bis auf Molière einschließlic*, Halle: Niemeyer.
- Sierra Corella, Antonio (1944): "El drama 'Don Juan Tenorio'. Bibliografía y comentarios", in: *Bibliografía hispánica*, Bd. III, Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, 191-219.
- Smeed, John William (1990): *Don Juan. Variations on a Theme*, London / New York: Routledge.
- Weinstein, Leo (1967): *The Metamorphoses of Don Juan*, New York: AMS Press.

## 5. Weitere Literatur sowie Nachschlagewerke

- Aischylos (<sup>4</sup>1988): *Tragödien und Fragmente*, hrsg. u. übersetzt von Oskar Werner, München / Zürich: Artemis.
- Aristoteles (1978): "Über die Dichtkunst", in: ders.: *Werke*, Bd. 4, griechisch und deutsch und mit sacherklärenden Anmerkungen hrsg. von Franz Susemihl, Aalen: Scientia (Nachdruck der 2. Auflage 1874), 68-213.
- Asmuth, Bernard (<sup>3</sup>1990): *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart: Metzler.
- Asmuth, Bernard (1997): "Charakter", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin / New York: de Gruyter, 297-299.
- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romatheorie und Lachkultur*, übersetzt von

- Alexander Kaempfe, München: Hanser.
- Biedermann, Hans (1989): *Knaurs Lexikon der Symbole*, München: Droemer Knaur.
- Blinn, Hansjürgen (1988): "Einführung: Shakespeare in Deutschland. 1790-1830", in: *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, Bd. 2: Ausgewählte Texte von 1793 bis 1827, hrsg. von Hansjürgen Blinn, Berlin: Erich Schmidt, 9-66.
- Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (³1992) (Hgg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Brauneck, Manfred (1993-99): *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 3 Bde., Stuttgart: Metzler.
- Castello, Manlio (1953): "Giuseppe Verdi y España", in: *Clavileño* 15, Madrid: International Association of Hispanists, 11-18.
- Daemmrich, Horst S. u. Ingrid G. (1995): *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*, Tübingen: Francke.
- Dahlhaus, Carl (1978): *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1990): *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München / Kassel u.a.: dtv, Bärenreiter.
- Dahlhaus, Carl (1996): *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber-Verlag (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6).
- Dahnke, Hans-Dietrich / Otto, Regine (1998) (Hgg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden*, Bd. 4/1,2: Personen, Sachen, Begriffe, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Diccionario enciclopédico Espasa* (³1993), 30 Bde., Madrid: Espasa-Calpe.
- Donington, Robert (1997): *Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung*, München: Fink.
- Dutton, Brian / González Cuenca, Joaquín (1993) (Hgg.): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros.
- Dyserinck, Hugo (1991): *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn: Bouvier.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1989), erarbeitet von einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter Leitung von Wolfgang Pfeifer, 3 Bde., Berlin: Akademie-Verlag.
- Eagleton, Terry (1988): *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
- Euripides (1979): "Ion", in: ders.: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Dietrich Ebener, Berlin / Weimar: Aufbau, 229-296.
- Fischer-Lichte, Erika (²1999): *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Tübingen: Francke (UTB 1565 u. 1566).
- Flasche, Hans (1977ff.): *Geschichte der spanischen Literatur*, 3 Bde., Bern / Stuttgart: Francke.
- Freytag, Gustav (1920): "Die Technik des Dramas", in: Gustav Freytag: *Gesammelte Werke*, 1.2, Leipzig: Hirzel, 265-586.
- Garrido Palazón, Manuel (1992): *La filosofía de las bellas letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Geiger, Heinz / Haarmann, Hermann (³1991): *Aspekte des Dramas*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Geisler, Eberhard (2001) (Hg.): *España y Alemania. Interrelaciones literarias*, Madrid / Frankfurt/Main: Iberoamericana, Vervuert.
- Gerhard, Anselm / Schweikert, Uwe (2001) (Hgg.): *Verdi-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart /

Weimar: Metzler.

Gier, Albert (1998): *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Graduiertenkolleg 'Klassizismus und Romantik' (1999): "Forschungsprogramm", <http://www.uni-giessen.de/~g91048/programm.htm> (Stand vom 07.05.1999).

*Gran Enciclopedia de España* (1990ff.), hrsg. von Javier Arbués Villa, (bisher) 18 Bde., Zaragoza: Enciclopedia de España.

Greimas, Algirdas Julien (1966): "Réflexions sur les modèles actantiels", in: *sémantique structurale. recherche de méthode*, Paris: Larousse, 172-191.

Greis, Jutta (1991): *Drama Liebe. Zur Entstehungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.

Grimm, Reinhold (<sup>3</sup>1980-81) (Hg.): *Deutsche Dramatheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, 2 Bde., Wiesbaden: Athenaion.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Hebekus, Uwe (1998): "'Practicus des Indecori'. Die Zeichen der Melancholie in Aufklärung und Empfindsamkeit", in: *DVJS* 72/1, 56-80.

Herodot (1956): *Das Geschichtswerk des Herodotos von Halikarnassos*, übertragen von Theodor Braun, Leipzig: Insel-Verlag.

Hinck, Walter (1980) (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf: Bagel.

Hoffmeister, Gerhart (1976): *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlin: Erich Schmidt.

Hoffmeister, Gerhart (1983): *Byron und der europäische Byronismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hori, Yutorio Claude (1973): *Schiller's Reception and Influence in Spain*, Illinois (Diss. phil.).

Hugo, Victor (1985-86): *Théâtre complet*, hrsg. von Jean-Jacques Thierry und Josette Méléze, 2 Bde., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Jacobs, Helmut C. (1996): *Schönheit und Geschmack. Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Vervuert.

Japp, Uwe (1987): *Literatur und Modernität*, Frankfurt/Main: Klostermann.

Jeitteles, Ignaz (1978): *Aesthetisches Lexikon*, 2 Bde., Hildesheim / New York: Olms (Nachdruck der Ausgabe Wien 1839).

Jovellanos, Gaspar Melchor de (1984): "El delincuente honrado", in: ders.: *Obras completas*, Bd. 1, hrsg. von José Miguel Caso González, Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, Ilustre Ayuntamiento de Gijón (Colección de autores españoles del siglo XVIII), 479-565.

Kafitz, Dieter (1982): *Geschichte des deutschen Dramas von Lessing bis zum Naturalismus*, 2 Bde., Königstein/Ts.: Athenäum.

Kaiser, Gerhard R. (1980): *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Keller, Werner (1976) (Hg.): *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kesting, Marianne (<sup>8</sup>1989): *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas*, Stuttgart / Berlin / Köln: Kohlhammer.

- Kierkegaard, Sören (1958): "Allerlei über die Ehe. Wider Einwände von einem Ehemann", in: ders.: *Gesammelte Werke*, 15. Abt., Düsseldorf / Köln: Diederichs, 91-193.
- Kindermann, Heinz (1957-74): *Theatergeschichte Europas*, 10 Bde., Salzburg: Müller.
- Kindlers neues Literatur-Lexikon* (1988-1992), hrsg. von Walter Jens u. Rudolf Radler, 20 Bde., München: Kindler.
- Klotz, Volker (<sup>13</sup>1992): *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser.
- Lehmann, Hans-Thies (1992): "Dramentheorie", in: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. von Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 290-298.
- Koch, Heinrich Christoph (1985): *Musikalisches Lexikon*, 2 Teile in einem Band, Hildesheim / Zürich / New York: Olms (2. Nachdrucksauflage der Ausgabe Frankfurt 1802).
- Lepenes, Wolf (1998): *Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lesky, Albin (<sup>5</sup>1984): *Die griechische Tragödie*, Stuttgart: Kröner.
- Luhmann, Niklas (<sup>6</sup>1992): *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Mann, Otto (1960): *Geschichte des deutschen Dramas*, Stuttgart: Kröner.
- Matt, Peter von (1994): "'The tongues of dying men...': Zur Dramaturgie der Todesszene", in: ders.: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München: Hanser, 11-24.
- Mattenklott, Gert (1985): *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Frankfurt/Main: athenäum.
- Miller, Norbert (2002): "Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und 'tableau vivant' als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts", in: ders.: *Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern*, München / Wien: Hanser, 201-220.
- Naumann, Elfriede (1934): *Die Allgemeine Literaturzeitung und ihre Stellung zur Literatur in den Jahren von 1804 bis 1832*, Halle: Triltsch.
- Nünning, Ansgar (<sup>2</sup>2001) (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Oettermann, Stephan (1980): *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/Main: Syndikat.
- Ostermann, Eberhard (1991): *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München: Finck.
- Par, Alfonso (1935): *Shakespeare en la literatura española*, 2 Bde., Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, Barcelona: Biblioteca Balmes.
- Pfister, Manfred (<sup>8</sup>1994): *Das Drama*, München: Fink (UTB 580).
- Platon (<sup>2</sup>1990): *Werke in acht Bänden: griechisch und deutsch*, hrsg. von Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Profitlich, Ulrich (1999): *Tragödien-theorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pütz, Peter (<sup>2</sup>1977): *Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*, Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht.
- Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997-2003), hrsg. von Klaus Weimar, Harald Fricke u. Jan-Dirk Müller, 3 Bde., Berlin / New York: de Gruyter.
- Rougemont, Denis de (1987): *Die Liebe und das Abendland*, Zürich: Diogenes.
- Sáinz Rodríguez, Pedro (1989): *Historia de la Crítica Literaria en España*, Madrid: Taurus.
- Sautermeister, Gert (1989): "Musik im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches



- Gefüge", in: *Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste*, hrsg. von Thomas Koebner, München: edition text + kritik, 10-57.
- Schreiber, Ulrich (1991): *Die Kunst der Oper*, Bd. 2: Das 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main: Büchergilde.
- Schröder, Jürgen (1994): *Geschichtsdramen. Die "deutsche Misere" – von Goethes "Götz" bis Heiner Müllers "Germania"?*, Tübingen: Stauffenburg Colloquium.
- Sengle, Friedrich (1974): *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart: Metzler.
- Stellmacher, Wolfgang (1985): "Einleitung", in: *Auseinandersetzung mit Shakespeare. Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme 1790-1830*, hrsg. von Wolfgang Stellmacher, Berlin: Akademie-Verlag, 11-36.
- Stenzel, Hartmut (2001): *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Sullivan, Henry W. (1998): *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt/Main / Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 27).
- Szondi, Peter (1978): *Schriften*, hrsg. von Wolfgang Fietkau, 2 Bde., Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Thomasseau, Jean-Marie (1974): *Le mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) a L'Auberge des adrets*, Lille (Diss. phil.).
- Tiemann, Hermann (1971): *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe*, Hildesheim / New York: Georg Olms (Reprint der Ausgabe Hamburg 1936).
- Todorov, Tzvetan (1992): *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt/Main: Fischer.
- Übersfeld, Anne (1974): *Le roi et le buffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris : Corti.
- Verdi, Giuseppe (1999): *Die Macht des Schicksals*, Stuttgart: Reclam.
- Verdi, Giuseppe: *Il Trovatore*: [www.marstonrecords.com/trouvere/trouvere\\_lib.htm](http://www.marstonrecords.com/trouvere/trouvere_lib.htm).
- Verwiebe, Birgit (1997) : *Lichtspiele. Vom Mondscheintransparent zum Diorama*, Stuttgart: Füsslin.
- Vietta, Silvio (2001): *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*, München: Fink.
- Wellek, René / Warren, Austin (1995): *Theorie der Literatur*, Weinheim: Beltz Athenäum.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1994): "Einleitung", in: René-Charles Guilbert de Pixérécourt: *Le chien de Montargis. Der Hund von Montargis*, hrsg. von Harald Wentzlaff-Eggebert, Bamberg: Univ.-Bibliothek (Bamberger Editionen 9), 7-22.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (2001): "Goethe weicht Pixérécourt. Wie Weimar auf den Hund von Montargis kam" erscheint in: *Pasajes – Passages – Passagen. Homenaje a Christian Wentzlaff-Eggebert*, hrsg. von Gunnar Nilsson u. Claudia Hammerschmidt, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla (Serie "Literatura").
- Wiese, Benno von (1980): "Geschichte und Drama", in: *Geschichtsdrama*, hrsg. von Elfriede Neubuhr, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 381-403.
- Wilpert, Gero von (1998): *Goethe-Lexikon*, Stuttgart: Kröner.
- Wolfzettel, Friedrich (2001): *19. Jahrhundert – Drama und Novelle*, Tübingen: Stauffenburg.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (2000): *Die gebändigte Flamme. Zur Wiederentdeckung der Leidenschaften im Zeitalter der Vernunft*, Heidelberg: Winter.
- Zahn, Peter (\*1991): "Das Geschichtsdrama", in: *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Otto Knörrich, Stuttgart: Kröner, 123-135.
- Zima, Peter V. (1992): *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen:

Francke.

Anlage 01

## Erklärung

Ich erkläre, daß mir die geltende Promotionsordnung bekannt ist, ich die Dissertation selbst angefertigt und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen angegeben habe.

Weder wurde die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen, noch erhielten Dritte unmittelbar oder mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Arbeit stehen.

Die vorliegende Dissertation wurde zuvor weder als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung noch bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

Jena, den 20.01.2004

Anlage 02**Lebenslauf****Osdrowski, Beatrice**

ledig

geb. 27.11.1971	Friedrichroda
1978-1986	Polytechnische Oberschule "GutsMuths" Waltershausen
1986-1990	Erweiterte Oberschule "Salzmann" Waltershausen-Schnepfenthal
1990	Abitur
1990-1998	Studium der Germanistischen und Romanistischen Literaturwissenschaften an der FSU Jena
04.02.1998	Hochschulabschluß (M.A.), FSU Jena
1998-2002	wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der FSU Jena (Lehrstuhl von Prof. Harald Wentzlaff-Eggebert)

Jena, den 20.01.2004